



647

Breve manual para reconocer minicuentos

Violeta Rojo

Libros del Laberinto

**BREVE MANUAL
PARA RECONOCER MINICUENTOS**



Colección: *Libros del laberinto*, 54

#217878
C.B. 2893644

**" BREVE MANUAL
PARA RECONOCER MINICUENTOS "**

Violeta/Rojo,

 **AZCAPOTZALCO**
COSEI BIBLIOTESA

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo  **Azcapotzalco**

2893644

UAM
PQ7233
L5.3
no.54

Rector General
Dr. Julio Rubio Oca
Secretaria General
M. en C. Magdalena Fresán Orozco

UNIDAD AZCAPOTZALCO
Rectora
Mtra. Mónica de la Garza Malo

Secretario
Mtro. Jordy Micheli Thirión
Coordinación de Extensión Universitaria
Jefe de la Sección Editorial
Lic. Valentín Almaraz Moreno

Primera edición 1997

ISBN: 970-654-070-9

©Violeta Rojo
©Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco.
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa, Tamaulipas
02200. México, D.F.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

*Lamento escribirte una carta tan larga,
pero no tengo tiempo de hacerla más corta.*

CARLOS MARX A FEDERICO ENGELS

INTRODUCCIÓN

Durante este siglo se ha hecho muy común un tipo de texto narrativo particularmente breve, que ni siquiera tiene aún un nombre definido, aunque se le ha designado de muchas maneras que van desde “minicuento”, “microrrelato”, “minitexto”, “microficción” y “textículo” hasta “relato enano”. En este trabajo lo llamaremos minicuento.

El minicuento es una forma contemporánea mas no reciente, cuyos precursores son escritores tan importantes como Rubén Darío, Vicente Huidobro, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre, y hasta ahora ha sido estudiada muy pocas veces. Muchas de las razones por las que no ha sido analizada podrían ser consideradas a la vez causa y efecto: no es visto como una forma literaria seria, por ende no se estudia, pero cuando se estudia, como no es una forma considerada seria, se hacen análisis un tanto superficiales. Esto genera que sea una forma narrativa muy popular en el sentido de que se escriben muchos minicuentos que son muy leídos, pero que no ha tenido una crítica que la analice. Casi se

podría decir que el minicuento no existe conceptualmente.

Una de las primeras preguntas respecto a los minicuentos es precisamente si son verdaderamente “cuentos”, ya que sus características difieren un tanto de las del cuento tradicional.

Para este trabajo analizamos una muestra de más de mil minicuentos de unos cuarenta y cuatro autores. A partir de este análisis, más el estudio de los escasos acercamientos críticos al minicuento como fenómeno, explicaremos las características esenciales del minicuento:

a) Son muy breves, no llegan por lo común a las dos páginas impresas, aunque lo más frecuente es que tengan una sola página.

b) Pueden o no tener un argumento definido. Cuando no lo tienen es porque el argumento está implícito y necesita de la intervención del lector para completarse.

c) Suelen poseer lo que se llama “estructura proteica”, esto es, pueden participar de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una gran cantidad de otras formas literarias: reflexiones sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes,

de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa, por no dar más que algunos ejemplos.

d) Exhiben un cuidado extremo en el lenguaje. Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir situaciones en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir.

e) Es común en ellos el uso de los “cuadros”, según la terminología de Eco (1981) o “marcos de conocimiento”, según la conceptualización de Van Dijk (1980). Debido a la brevedad del espacio y a la condensación de la anécdota, el autor debe encontrar un tema conocido, o dar referencias comunes para no tener que explicar situaciones ni ubicar largamente al lector. En los minicuentos es común el uso de la intertextualidad y, en menor medida, de la metaliterariedad.

Es de hacer notar que cada una de las características del minicuento se relaciona con, o se debe, a

las demás. Todas estas características están indisolublemente unidas a las otras.

Al final del trabajo colocamos un anexo que constituye una pequeña muestra de minicuentos en los que son muy evidentes las características analizadas. Cuando se haga referencia a algún texto, pondremos la acotación A seguida del número de orden correspondiente.

Este trabajo fue, en su origen, mi tesis de maestría en la Universidad Simón Bolívar. Quiero agradecer la ayuda que me prestó un grupo de amigos, sin los cuales no hubiera podido iniciar, desarrollar y finalizar este trabajo: Carlos Pacheco, quien fue mi tutor, Luis Barrera Linares, Carlos Leañez Aristimuño, Julio Miranda y Ednodio Quintero.

ANTECEDENTES LITERARIOS Y CRÍTICOS DEL MINICUENTO

Me aterroriza la idea de que la tontería acecha siempre a cualquier autor después de cuatro páginas.

AUGUSTO MONTERROSO

Durante los últimos treinta años, aun cuando sus orígenes se remontan a más tiempo, la narrativa muy breve ha ido adquiriendo cierta importancia en la producción literaria hispanoamericana. Ésta puede medirse tanto por la cantidad de relatos cortos que se publican constantemente en libros y revistas especializadas, como por los destacados escritores que se han dedicado, en menor o mayor medida, a su cultivo: Vicente Huidobro, Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre, Julio Cortázar, Virgilio Piñera, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Augusto Monterroso, Marco Denevi o Juan José Arreola. Sin embargo, la crítica literaria, a excepción de algunos escasísimos especialistas, no le ha

prestado atención. Quizás influya en ese desinterés lo que llamaremos, utilizando la expresión de Horacio, su “difícil facilidad”. Dolores Koch apunta en esta dirección cuando señala:

Si sus características principales no están ya delineadas, quizás se deba a que la atención crítica lo ha pasado por alto porque su brevedad inesperada le arrebató importancia. Si se llega a reconocer su existencia, se le considera como una anomalía inclasificable. (1986b, 162)

Tan poca atención se le ha prestado a este tipo de narrativa que no cuenta ni siquiera con un nombre definido para llamarla, y a la hora de hablar de ella hay que debatirse entre una multitud de expresiones, muchas de las cuales pecan de ambiguas y caprichosas.

Entre ellas podemos citar: arte conciso, brevecuento, caso (aplicado a la narrativa breve de Anderson-Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita,

microcuento, microficción, microrrelato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (para la de Juan José Arreola) y textículos, entre otros muchos nombres. En la taxonomía peyorativa tenemos: relato enano, embrión de texto, resumen de cuento, cagarruta narrativa o chistecitos. En Estados Unidos el nombre varía entre *short short story*, *short shorts*, *short short shorts* y *very shorts*.

Esta multitud de nombres indica varias cosas. Por una parte que, evidentemente, su característica más resaltante es la brevedad; por otra, que los límites de la narración muy breve no están bien definidos, y por tanto no se sabe qué son esas narraciones tan cortas o a qué género pertenecen. La consecuencia inmediata de esta situación es la inseguridad en la clasificación genérica, y por eso la duda entre llamarlos cuentos, relatos, textos o ficciones.

Por lo pronto, compartimos la opinión de Shapard y Thomas (1989, 12), según la cual: “entre los escritores para quienes el cuento ultracorto es una forma literaria naciente y completamente nueva están los que insisten en que esa forma sólo puede consolidarse, sólo puede nacer, si se le da el nom-

bre apropiado". Efectivamente, la definición de un nombre es importante. Pensamos que si este tipo de narrativa tiene tantos nombres es porque no se han determinado sus límites genéricos y hay incertidumbre sobre dónde ubicarla. Una vez que esto quede claro, será fácil que tenga un nombre específico y, de igual manera, cuando tenga un nombre, se superarán muchas de las dudas y zonas oscuras sobre el minicuento, lo que quizás hará más fácil su estudio. Mientras no sepamos a qué atenernos respecto a estas narraciones tan breves, cualquier tipo de conceptualización, definición y caracterización se dificulta.

Para este trabajo —quizás sin escapar del todo a la arbitrariedad, porque siempre la relación entre el significante y el referente es arbitraria— nos decidimos por el término minicuento. Lo llamaremos minicuento por varias razones. En primer lugar, éste es uno de sus nombres más habituales. Además, expresa dos de los rasgos diferenciadores más importantes de este tipo de narrativa: *es muy breve* y *es un cuento*. Creemos que la cantidad de términos con los que se intenta nombrar al minicuento, entre los que se incluyen las palabras texto, ficción y relato, se debe a que se piensa que los minicuentos *no* tienen las características del cuento. Por el contra-

rio, el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género.

Los minicuentos, entonces, no han tenido el favor de la crítica, y son más frecuentes los juicios negativos que los estudios serios. Entre los primeros, el más habitual es el que considera que un texto tan reducido no puede llegar a la categoría de forma artística, ni tampoco a desarrollar un estatus literario “serio”.

Si a esto se suma su carácter paródico y humorístico habitual, y el que haya minicuentos en los que aparentemente no se narra ninguna historia, nos encontramos con que se le considera un mero divertimento, un chistecito, algo agradable de leer, mas no verdadera literatura.

En resumen, la brevedad, que es su característica más evidente, es también la que genera que no se tome en serio. Así lo ratifica Dolores Koch:

Precisamente, esta característica, brevedad, que más los distingue con claridad, les arrebata importancia ante la crítica estudiosa. Con poca frecuencia

aparecen en antologías. Un relato tan breve se considera modesto, o frívolo, o carente de envergadura. En el mejor de los casos se le toma por una anomalía excéntrica e inclasificable. (Koch, 1986a, 4)

Esta opinión la comparte el escritor mexicano Edmundo Valadés (1990, 28): “Desestimado en mucho como creación menor, la del miniaturista, el cuento breve o brevísimo no ha merecido ni recuento, ni teoría, ni nombre específico universal”.

El minicuento no siempre ha sido bien considerado por la crítica. Así tenemos a Donald Yates (1973, 233) que dice, al referirse a la narrativa breve de Marco Denevi: “se puede expresar la reserva de que este subgénero en miniatura no es por su naturaleza vital ni trascendente”. Por su parte, el venezolano Juan Carlos Santaella (1992), al hacer un recuento de la narrativa venezolana de los últimos veinte años, habla de una crisis “provocada por el agotamiento de ciertos experimentos narrativos, como el texto breve, que no condujeron a ninguna parte”.

Este juicio negativo al minicuento basado nada más que en los malos ejemplos, preocupa tanto a los especialistas como a los escritores. Así, Epple (1990, 12) apunta: “Lo que ha dado en llamarse

‘cuento breve’ (...) no es simplemente una afición secundaria, apta para la nota humorística, el ingenio verbal o la relación anecdótica, si bien muchos de sus cultores aficionados no superan esos niveles”. Mientras, Augusto Monterroso (1989, 46), en una entrevista con José Miguel Oviedo, señala:

Entre mis alumnos de ninguna manera recomiendo que escriban cosas breves, las cuales desgraciadamente, en ocasiones resultan sólo meros ejercicios, melosos textos de los llamados poemas en prosa, o simples *boutades* sin justificación si antes no se ha intentado, en el terreno del cuento, algo más serio, algo que respete las reglas del género, hoy sin fronteras precisas para bien de unos pocos, pero para mal de muchos.

Estas observaciones no carecen de importancia, teniendo en cuenta que fue precisamente Monterroso el iniciador del *boom* de este tipo de cuentos a partir del conocido minicuento “El dinosaurio” (A-6), en el que sólo se emplean siete palabras.¹

Pero no se debe solamente a la extrema breve-

¹ Augusto Monterroso, en su libro *La letra e* (1987), publicó algunos minicuentos incluso más breves que “El dinosaurio”. Transcribimos dos ejemplos:

dad el que la crítica no le haya prestado atención al minicuento. Otra de las razones que provocan esta situación es su carácter proteico o de ambigüedad genérica. En efecto, es difícil siquiera intentar encastrar a los minicuentos, ya que pueden tener características del cuento propiamente dicho, del ensayo, de la poesía en prosa, de géneros literarios arcaicos como la fábula o la parábola, además de otras formas narrativas no consideradas como literarias. Esto ha generado que no tengan nombre definido y que sean un poco dejados de lado, como una especie de extravagancia literaria, simpática, pero no como para tomársela en serio, a pesar de la gran cantidad de escritores nuevos y viejos de primera línea que lo cultivan.

El primer paso entonces, debería consistir en tratar de definir qué es un minicuento. Cuestión difícil, ya que, como dice el escritor venezolano Armando José Sequera (1990): “Como ante la belleza o el amor, es posible saber cuando estamos frente a

NULLA DIES SINE LINEA

—Envejezco mal —dijo; y se murió.

PARTIR DE O

O

Por supuesto, ninguno de estos textos posee el encanto de “El dinosaurio”, ni tampoco permiten en la misma medida la participación imaginativa del lector.

un minicuento, pero nos resulta sumamente complicada su conceptualización”.

Muchas de las definiciones que citaremos a continuación no sólo son diferentes, sino también contradictorias. Como veremos posteriormente son pocos los rasgos coincidentes, como si cada especialista hubiera analizado un *corpus* distinto o considerara minicuento diferentes tipos de textos en los que lo único común es la brevedad.

Así, para Juan Armando Epple “lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos”. (Epple, 1990, 18)

Dolores Koch, por su parte, distingue entre minicuento y microrrelato; el minicuento es cualquier cuento muy corto y el microrrelato:

...un tipo de relato extremadamente breve. Se diferencia del cuento en que carece de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión (...) No se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota.

(...)

Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace de este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.

Por este motivo, pudiera decirse que participa del lirismo del poema en prosa, pero carece de su vaguedad ensoñadora. Se acerca más bien a la circularidad y autosuficiencia del soneto. Porque trata de esencias, participa también de la naturaleza del ensayo. Se distingue de éste, sin embargo, porque algún detalle narrativo lo descubre como ficción. (1986a, 2-3-4)

Armando José Sequera (1990) describe al minicuento como “un texto narrativo con sentido completo, en el que se cuentan una o más acciones, en un espacio no mayor de veinticinco renglones, contentivo cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla”.

Edmundo Valadés (1990, 29) discrepa de Koch y de Epple, en diferentes puntos, aunque destaca:

...su mínima pero difícil composición, que exige inventiva, ingenio, impecable oficio prosístico y, esencialmente, impostergable concentración e inflexible economía verbal, como señala José de la Colina, para los que él llama 'cuentos rápidos'. La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción. Y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. El personaje, repetidamente notorio, es aditamento sujeto a la historia, o su pretexto. Aquí la acción es la que debe imperar sobre lo demás.

Alba Omil y Raúl Piérola hacen una descripción impresionista: "El minicuento es una travesura donde se combinan inteligencia, palabra, destreza y cierta dosis de magia dentro de una estructura rigurosa, para extraerle a la expresión todos los valores posibles" (...) "es, en apariencia, anécdota pura, o narración condensada, pero sólo en apariencia". (Omil y Piérola, 1981, 125 y 126.) Esta definición llama la atención sobre el lenguaje preciso y la

anécdota comprimida, características que también rescata Domingo Miliani:

...el minicuento se nutre esencialmente del ritmo vertiginoso de la anécdota, esa suerte de macrohistoria cotidiana en la cual se lee el transcurso de las colectividades, por debajo de la historia grande y pesada de los tratadistas que inventan mitos a partir de héroes mayores. (1987, 20–21)

Gustavo Luis Carrera (1992, 27) define muy brevemente al *short-short-story* o *short-short* o minicuento anglosajón diciendo que es un texto de “cien o milquinientas palabras publicable en una o dos páginas de una revista. Se supone que es un drama intenso, con final sorprendente”.

Para el antólogo español Antonio Fernández-Ferrer (1990, 11), el minicuento es: “La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de ‘un tirón’, abarcadora de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible pero con la máxima intensidad”.

Mientras que la revista *Zona* de Barranquilla, Colombia, en su radical manifiesto del minicuento

expresa, entre otras cosas, que:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura (...) La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. (...) El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos. (Citado por Valadés, 1990, 28)

Sobre el minicuento norteamericano hay definiciones y caracterizaciones que pueden aplicarse perfectamente al hispanoamericano; aunque por lo general se refieran insistentemente al carácter prototípico: [el minicuento es] “capaz de adaptarse a cualquier forma: el esbozo, la fábula, la parábola, una transcripción de diálogo, una lista...” (Charles Johnson en Shapard y Thomas, 1989, 247). Para Stuart

Dybeck, el carácter proteico es “...esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad...” (en Shapard y Thomas, 1989, 255–256).

A partir de estas definiciones podemos observar que hay rasgos en común y también otros opuestos. Todos están de acuerdo en la brevedad del minicuento, tanto es así que en muchas de las definiciones ni siquiera nombran la longitud del texto, considerando tácitamente que si es un *minicuento* tiene que ser muy breve. Respecto a la acción, término que en muchos casos incluye también anécdota, trama o argumento, las opiniones difieren entre acción sugerida (Epple), carencia de acción (Koch), una o más acciones (Sequera), acción imperante (Valadés), en apariencia anécdota pura (Omil y Piérola), ritmo vertiginoso de la anécdota (Miliari), intensidad narrativa (Carrera, Fernández–Ferrer). A excepción de Koch, todos coinciden en la importancia de la acción, de la anécdota comprimida al máximo y la intensidad que esto produce.

En cuanto al carácter proteico del minicuento también hay discrepancias. Para Koch existe y es importante, igual que para Sequera (en otro texto

citado posteriormente), Miliiani, Johnson, Dybeck y el manifiesto de *Zona*, mientras que Valadés lo niega. Otras características anotadas son: carácter narrativo (Epple), ficcional (Koch), oficio prosístico (Valadés), economía en la expresión (Valadés, Miliiani). Tomando en consideración ciertos aspectos con los que coincidimos en las definiciones anteriores y el análisis de una gran cantidad de minicuentos (ver anexo), podríamos extraer una primera definición, que iremos completando según el desarrollo de este trabajo. Así, podríamos decir que el minicuento es una narración sumamente breve, ficcional, con un desarrollo accional condensado y narrado de una manera rigurosa y económica en sus medios. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas.

A partir de esta primera definición, también es fácil observar que el problema del minicuento, su falta de precisión a nivel teórico, su prohibición de entrada a los *géneros serios* descansa en dos puntos: por una parte su “excesiva” brevedad, por otra su carácter proteico, que lo convierte en un texto difícilmente clasificable, encasillable y, por ende, en algo demasiado banal y complicado. El carácter proteico, además, dificulta su definición como *cuento*,

lo que genera que muchos de los nombres que se le dan no hablen de cuento sino de relato o simplemente de texto.

Orígenes del minicuento

Si bien el minicuento se ha hecho tan común en América Latina como en América anglófona, entre ambas expresiones literarias hay distinciones importantes. Una de ellas se refiere a la longitud. Un *short-short-story*, por ejemplo, puede tener hasta cinco páginas, mientras que según el criterio dominante entre nosotros un minicuento de esa duración sería un cuento, sin más. El minicuento hispanoamericano no sobrepasa en ningún caso a las dos páginas. Para los norteamericanos, el minicuento se produce por la necesidad de proporcionar al lector textos cortos que quepan en espacios reducidos y no exijan mucho tiempo para su lectura. Según esta visión, el minicuento sería algo así como *fast literature*, una forma rápida de consumo literario. Manuel de Cabral no ve esto como algo negativo:

El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola y, si la evolución no

se detiene —que lo dudo—, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es inevitablemente el aforismo. Porque el hombre del mañana —casi dentro de algunas horas— será un hombre de mentalidad de telegrama. Tiene además la ventaja de que en este mundo vertiginoso, sólo unos minutos pueden dar que pensar todo el día, si queda tiempo. (Citado por Koch, 1986b, 176)

En esta misma línea, Robert Shapard explica que cuando hicieron una encuesta para determinar a qué razones se debía esta forma de literatura breve recibieron todo tipo de respuestas:

...achacaban la popularidad del nuevo cuento ultracorto a las exigencias de los compiladores y los directores de revistas; a una reacción contra la superabundancia de información que sufrimos en nuestro tiempo; a un estado de rebeldía continua contra el esquema convencional del cuento moderno, con su obligada exposición descriptiva y desarrollo de personajes, a nuestra conciencia de ser mortales. (Shapard y Thomas, 1989, 12)

La otra razón que explica el auge del minicuento en el norte del continente es más empresarial. Los minicuentos pueden llenar esos espacios demasiado pequeños para un cuento convencional o para un artículo, pero demasiado grandes para que queden en blanco. James B. Hall dice que “Los orígenes del género son oscuros, pero siempre hubo implicaciones de tipo comercial: la narración ultracorta encaja fácilmente en el espacio de una revista, rodeada de anuncios de alta prioridad”. (Shapard y Thomas, 1989, 248)

Ahora bien, en nuestros países ninguna de estas razones es considerable. Para nosotros (latinos al fin: *ars longa, vita brevis*) la literatura no es de consumo rápido, ni las revistas no literarias suelen publicar cuentos. Por supuesto, no podemos dejar de mencionar dos revistas hispanoamericanas que se dedican exclusivamente a publicar cuentos: *El cuento* (mexicana) y *Puro cuento*² (argentina). En ambas revistas los minicuentos tienen una presencia permanente y, sobre todo, muy importante. Las dos revistas celebran concursos de minicuento (anual el de *El cuento*, semestral el de *Puro cuento*). Estos concursos tienen una gran receptividad, tanto así,

² Valadés (1990) hace mención de la revista colombiana *Ekuóreo* dedicada únicamente a la publicación de minicuentos.

que el promedio de minicuentos participantes en cada concurso de *Puro cuento* suele ser de unos cuatrocientos textos. En estas revistas, sí es posible que los minicuentos sean utilizados como textos que pueden incluirse fácilmente porque encajan en un espacio pequeño.

Los orígenes del minicuento son desconocidos. Para algunos autores (Torri, Monterroso) la única forma de escribir es brevemente; para otros, el minicuento les permite narrar historias cortas que quizás no podrían desarrollarse en textos más largos (pienso en las *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar, por ejemplo); otros quizás querían recrear fábulas (Denevi, Cabrera Infante).

En todo caso, podríamos decir que hubo una primera hornada de minicuentistas, entre ellos Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Poetas los tres, por cierto, que escribieron pequeñas historias entre su vasta obra. En el Anexo podemos encontrar minicuentos de estos autores. Es curioso observar que son muy actuales. Aunque en el caso de “El nacimiento de la col” de Rubén Darío, si no supiéramos quién es el autor podríamos pensar que se trata de una parodia modernista. “Tragedia”, de Huidobro, es una muestra de

minicuento con una anécdota condensada, un lenguaje preciso y escueto, además de una historia irónica y anticonvencional. “El mandarín” de Ramos Sucre es un minicuento con un carácter proteico muy marcado, en el que destaca el uso de la sugerencia y la elipsis.³

Durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de minicuentos fue una opción individual en la que, coincidentalmente concurrieron y concordaron varios autores. Ésta sería la segunda generación, que podría comenzar con Julio Torri y Jorge Luis Borges. A partir de estos aportes y hasta los setenta entrarían en esta tendencia Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Anderson-Imbert, etcétera. A partir de los setenta aparecen los seguidores de éstos. Ya la escritura de minicuentos no es coincidencial, sino de otro tipo, más bien imitativa. Como dice Tomachevski, “Es suficiente que una novela tenga éxito (...) para hacer brotar también las imitaciones; nace así toda una literatura de imitaciones, se crea un género de novelas con alguna característica principal” (1982, 212).

³ Por cierto, “El mandarín” es sin lugar a dudas un cuento. Quizás sería interesante intentar rescatar la parte cuentística de lo que hasta ahora se ha

En nuestro país [se refiere a Venezuela] el proceso se siguió justamente de esta manera. El iniciador en Venezuela fue Alfredo Armas Alfonzo, que causó gran revuelo con su libro *El osario de Dios*. Al año siguiente dictó algunos talleres literarios en Caracas de los que egresaron varios escritores de minicuentos: Armando José Sequera sería el más importante de esta hornada. Simultáneamente en Mérida, Ednodio Quintero y Gabriel Jiménez Emán, influidos por los textos breves en las revistas *El cuento* de México, empezaron a producir textos equivalentes.⁴ En el año 70 se publicaron también *Rajatabla* de Luis Britto García e *Imágenes y conductos* de Humberto Mata, en los que encontramos textos muy breves. Creo que posiblemente este es el proceso que siguió el cultivo del minicuento en toda América Latina a partir de los setenta, aunque no se puede desdeñar que esta época fue también la del poema corto.

Miranda (1992b) incluye varias razones para el desarrollo del minicuento que van desde: “falta de tiempo para leer, ritmo urgente de la vida urbana, saturación informativa que hace deseable lo míni-

considerado exclusivamente una obra poética. Miranda (1992c) también apunta a esta posibilidad.

⁴ Ednodio Quintero, además, fue ganador de uno de los concursos de minicuento de la revista *El cuento*.

mo y esencial” hasta la derrota de la guerrilla, en el sentido de evadirse y contestar a la literatura política y comprometida de aquella época. Además de hacer constar que, salvo pocas excepciones, en Venezuela los minicuentistas suelen acometer empresas de más largo aliento una vez que dominan el pequeño género.

Si bien estas razones pueden ser lógicas, es posible que sean interpretaciones. El desarrollo de la escritura breve como una manera de reaccionar a cierta charlatanería de la literatura anterior es una constante.

Respecto al carácter de escuela del minicuento, en el sentido de que una vez que dominan el género pasan a formas literarias de más largo aliento, es difícil de comprobar, entre otras cosas porque no existen los escritores que se dedican única y exclusivamente a escribir minicuentos. Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Marco Denevi, Enrique Anderson-Imbert publicaron minicuentos, pero también cuentos y novelas. Augusto Monterroso, sumo sacerdote del minicuento, ha publicado seis libros, pero solamente uno de ellos (*La oveja negra...*) está dedicado —y no exclusivamente— al minicuento. Creo más en el minicuento como una forma expresi-

va que a veces se cultiva y otras veces no. Como cualquier expresión literaria, por otra parte.

Como criterio genético del minicuento parece más convincente la teoría de la literatura imitativa. Los minicuentos pueden encontrarse en la literatura oriental de hace varios siglos, en las tradiciones hasídicas, en los cuentos árabes, en textos surrealistas, en las fábulas de Ambrose Bierce y en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, por no dar más que algunos ejemplos. En la literatura hispanoamericana de este siglo, como dijimos antes, hay minicuentos a finales de los veinte, después en los años sesenta, y cierto auge en los setenta que se mantiene hasta hoy. Me parece que la eclosión de minicuentos desde hace veinte años, se debe al éxito que alcanzó Monterroso con "El dinosaurio", unido al de Cortázar con sus *Historias de cronopios y de famas*, que generaron la literatura de imitación.

En todo caso, creo que es difícil examinar los orígenes de cualquier nuevo género y determinar exactamente cómo, de qué manera y por cuáles razones se formó. Sin embargo, con el minicuento hay tantos datos escondidos que el estudio de esta forma literaria se hace difícil. Por dar un ejemplo, en el número 21 de la revista *Puro cuento* (mar-

zo-abril 1990) se publica un artículo de Edmundo Valadés en el que aporta dos datos importantes sobre el minicuento en Colombia: la publicación de la revista *Ekúóreo*, especializada en la narrativa muy breve y el manifiesto del minicuento publicado por la revista *Zona*, de Barranquilla; referencias que hacen pensar en un importante desarrollo del minicuento en Colombia. Páginas antes del artículo de Valadés, podemos encontrar otro de José Cardona López llamado “El cuento breve colombiano: una antología”, en el que no hay ninguna referencia a los datos proporcionados por Valadés, y donde además se nos informa que el minicuento en este país ha tenido escaso desarrollo y difusión.

La oscuridad que rodea los orígenes de una forma literaria tan reciente resulta particularmente curiosa, aunque es posible que se deba a la escasa atención tanto en el campo de la crítica como en el de la historiografía que ha tenido el minicuento.

EL MINI ¿CUENTO?

Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento.

AUGUSTO MONTERROSO

En el capítulo anterior, ofrecíamos una lista de treinta nombres que se aplican al minicuento. Si bien varias de estas denominaciones se relacionan con el término cuento, muchas otras oscilan entre ficción, relato o texto. Esto nos indica que para la crítica el término cuento se destina a un tipo específico y ya clásico de texto literario, que tiene unas características muy definidas e inmutables; mientras que el minicuento, que es un texto tan pequeño, con características tan extrañas a lo tradicional, no puede ser considerado un cuento propiamente dicho. Epple apunta a esto diciendo:

...en general, todas estas expresiones escritas,

estas historias fijadas en textos, habría que considerarlas como cuentos. ¿Qué es lo que las diferencia de otras expresiones escritas que el lector se resiste a entenderlas como ficción breve? ¿Cuál es el límite entre el chiste, el aforismo, el dicho y el cuento propiamente tal? (Epple, 1984, 34)

Este comentario nos da una de las claves para entender la dificultad de inserción del minicuento en el género cuento. Ésta no es debida únicamente a la brevedad extrema, sino que es su forma cambiante la que produce la duda. Efectivamente, el minicuento adopta la apariencia de otras formas literarias tanto *mayores* (ensayo, poesía en prosa) como *menores* (las llamadas *formas simples*,⁵ ciertos géneros o subgéneros arcaicos) e incluso de formas escritas u orales no consideradas literarias (noticias de prensa, recetas de cocina, manuales de instrucciones).

Ahora bien, ¿qué tipo de texto literario podríamos considerar un cuento?

Enrique Anderson-Imbert (1979, 51) propone una amplísima definición cuando dice que un cuento es “cualquier página que decidamos llamar cuen-

⁵ Según la denominación de André Jolles en su libro *Las formas simples*.

to”. Quizás esta definición ocupa un campo demasiado amplio, aunque podríamos restringirla un poco diciendo *que cuento es cualquier texto que el lector reconozca como tal*.

Si tomamos como cierta esta aseveración, tendremos también que reconocer que el minicuento es un cuento si así lo reconoce el lector. Para mayor precisión, sin embargo, examinaremos las diferentes teorías que explican las características del cuento, para cotejar éstas con las del minicuento. No debemos olvidar, sin embargo, que el cuento como género ha engendrado una asombrosa cantidad de definiciones y caracterizaciones, ninguna de ellas concluyente. Tanto es así que Pacheco (1993) llama al cuento “el más definible y menos definible de los géneros”. Empezaremos, entonces, por una pregunta.

¿Por qué los minicuentos no pueden ser cuentos?

La opinión más común y difundida sobre el minicuento, como dijimos anteriormente, es que es demasiado breve y que no alcanza suficiente espacio como para llenar ciertos parámetros o modelos indispensables al género: desarrollar personajes, tener introducción, nudo y desenlace (según los cánones

más clásicos); describir escenarios o personajes, complicar la acción, resolver el conflicto (Labov y Waletzky); o identificar los personajes, crear un problema, determinar una meta, iniciar la alternativa de solución, bloquear el logro de la meta o crear un estado terminal (Beaugrande y Colby).

En suma, y conformándose con lo elemental, un cuento debería narrar una historia, por pequeña que sea, en la que unos personajes desarrollan acciones. Según esto, un minicuento no es un cuento porque es tan corto que no llega a tener espacio para describir escenario y personajes, o para complicar la acción, o para determinar una meta y bloquear su logro, ni para desarrollar un estilo literario, ni para narrar una historia y, en muchos casos, ni siquiera para relatar una anécdota. En suma, no puede llegar a ser un cuento porque no le alcanza el espacio para *contar* algo.

En realidad, desde un punto de vista convencional, el minicuento no es un cuento tradicional. Pero que no sea un cuento tradicional no quiere decir que no sea un cuento. Lo que sucede con el minicuento es que narra sus historias de una manera distinta, más sugerente y elíptica —mediante el uso de cuadros, relaciones intertextuales, etc.—, Pero no por

eso más simple. Como dice Tomachevski: “El cuento posee, por lo general, una fábula sencilla, con una sola veta narrativa”, aunque “la sencillez de la construcción de la fábula no tiene nada que ver con la complejidad y lo intrincado de las distintas situaciones” (Tomachevski, 1982, 252).

Oldrich Belic y Felix Vodicka en *El mundo de las letras*, proponen distintas clasificaciones de géneros. Una de ellas consiste en géneros escalonados según su extensión, los cuales comprenden: “ciclo de novelas, novela, novela corta, cuento, subcuento, microcuento, anécdota” (Vodicka y Belic, 1971, 114). Para estos autores, “cada una de estas formas difieren de las demás no sólo por su extensión, sino también por su construcción, por sus procedimientos específicos de composición” (*Ibid*, 114). De acuerdo con esto, el minicuento sería una forma narrativa (o perteneciente al género narrativo) muy relacionada con el cuento, pero con una construcción y unos procedimientos de composición distintos a los del cuento. Esta diferencia es muy lógica, ya que el minicuento es un cuento no tradicional. Por ende, si bien comparte con el cuento ciertas características básicas, posee también otras que son distintas.

¿Cuáles serían, *grosso modo*, las características

El cuento, entonces, sólo deja de ser esa cosa misteriosa e indefinible, cuando se le caracteriza por negación.

El minicuento, si bien tiene muchos puntos en común con el cuento literario tradicional, posee otros distintos, que se deben a que es un subgénero que se desprende del cuento. Y, como es habitual en estos casos, transgrede algunas reglas de su antecesor.

Características del cuento y del minicuento

Trataremos ahora de explicar cuáles son los puntos en común que tendrían el cuento y el minicuento. Por supuesto, con los reparos de rigor, ya que seguimos sin tener una definición total y concluyente sobre el cuento. Como dice Anderson-Imbert (1979, 51): “Es un círculo vicioso: necesitamos saber primero cuál es el alcance y significado del concepto cuyo enunciado es el vocablo ‘cuento’, pues sólo sabremos qué es el cuento después de haber analizado esos objetos”.

Empecemos por la más clásica de las definiciones de cuento: “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos con-

tribuyen a crear un solo efecto” (Menton, 1964). Si nos basamos en esta definición, llegaríamos a la conclusión de que el minicuento es, efectivamente, un cuento. Los minicuentos son narraciones ficcionales, creadas por un autor, obviamente se puede leer en menos de una hora y, efectivamente, su brevedad y condensación contribuyen a crear un solo efecto.

Sin embargo, el minicuento tiene también otras características: es más breve de lo habitual, muchas veces se puede leer en menos de un minuto y a veces tiene características de otros géneros. Aunque, como veremos a continuación, comparte las categorías del cuento.

Pacheco (1993) define las categorías del cuento así: narratividad, ficcionalidad, extensión (breve), unicidad de concepción y recepción, intensidad de efecto, economía, condensación y rigor. Todas son aplicables al minicuento, aunque quizás no de una manera evidente.

Empecemos por la narratividad y la ficcionalidad. Pacheco define la narratividad explicando que “En tanto relato, y valga por legítimo el juego de palabras, todo cuento debe *dar cuenta* de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no

necesariamente humanos) en un ámbito de tiempo y espacio”. Pero al dar esta definición el mismo Pacheco reconoce que es una categoría demasiado amplia, y que en ella podrían entrar entonces formas como “los chistes y las noticias del periódico, los partes militares y los informes técnicos, los expedientes judiciales y las narraciones deportivas”. Dado esto, la única manera de que se llegue al cuento es uniendo a la categoría de narratividad la de ficcionalidad y es ésta la que convierte la narración de una serie de acciones en un hecho literario. En suma, una historia sólo se convierte en un cuento si es ficcional.

Exactamente esto sucede con el minicuento. En el minicuento se narran acciones, o por lo menos una acción, realizada por un personaje, a veces no definido, y ni siquiera nombrado, pero personaje al fin, en un espacio y en un tiempo. A veces esta narración tiene la forma de un chiste (un ejemplo claro sería “Cuento cubano” de Guillermo Cabrera Infante, ver A-4), pero no se queda en la primera categoría porque existe la ficcionalidad, que lo convierte en un producto literario. “Cuento cubano” narra un chiste, pero con una intención y calidad literaria de tan alto nivel, que pasa a ser otra cosa,

una forma literaria, un minicuento. Algo parecido sucede con el cuento “Tabú” de Enrique Anderson-Imbert (ver A-5). Sobre esto dice Gerlach (1989, 76):

We might wish to deny ‘Taboo’ the status of story and call it a joke. Most readers will, after all, laugh before wondering whether it is a story. But ‘Taboo’ feels, to some extent, like a story. It has the voltage of a story; a whisper promptly leads to death. It recites an event, a rather striking one. And it is certainly complete.

La tercera categoría de la que habla Pacheco es la extensión, esto es, en nuestro caso, la brevedad, que genera directamente a su vez otras cuatro categorías: intensidad del efecto, economía, condensación y rigor, y genera indirectamente la restante: unicidad de concepción y recepción.

La brevedad, entonces, es la característica más evidente tanto del cuento como del minicuento y la que genera a su vez casi todas las demás características. Pacheco apunta a una “relativa brevedad”, atendiendo a que son cuentos tanto los minicuentos de una página como los cuentos que tienen cincuenta páginas.

La unidad de concepción y la de recepción se relacionan, respectivamente, con el proceso creativo de la escritura y con la lectura, o la recepción del lector. Puede entenderse diciendo que el autor, debido a las características de concentración del cuento, “lanza” su historia de un golpe, y de la misma manera la recibe el lector.

En cuanto a economía, condensación y rigor, están íntimamente relacionadas con la brevedad. La brevedad genera que se narren las historias de una manera concisa y breve. Pero, también podría decirse que el interés de “echar un cuento” de la manera más concisa (económica) y breve (condensada) hace que se narre brevemente. Esto es importante porque la brevedad, la economía, la condensación y el rigor se deben unas a otras y no se sabe cuál fue la característica primigenia.

Éstas son las características más propias del cuento y todas se relacionan con cierta rapidez y deslumbramiento y también con las elipsis, con lo no dicho.

En un cuento hay cosas que no hace falta decir y que incluso no se deben decir, ya que se estropearían la economía y la condensación. A su vez, la economía y la condensación, ese tener que decir

“todo y sólo lo necesario para lograr su cometido” (Pacheco, 1993), generan el rigor en el estilo y en el narrar. Augusto Monterroso en una entrevista explica, a la pregunta de cómo llega a una escritura tan económica, lo siguiente:

Tachando. Tres renglones tachados valen más que uno añadido. Además, imagino que porque así es como pienso y hablo. Por otra parte, si se logra que no se note afectada, la concisión es algo elegante. Los adornos y las reiteraciones no son elegantes ni necesarios. Julio César inventó el telégrafo dos mil años antes que Morse con su mensaje: “Vine, vi, vencí”. Y es seguro que lo escribí así por razones literarias de ritmo. En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindí de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata tan solo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido suene bien”. (Monterroso, 1989, 68)

Podemos, entonces, y siguiendo la larga tradición de la metaforización de las teorías del cuento,

ver al cuento como si fuera una pelota. Tenemos una pelota llamada cuento. Esa pelota narra una historia ficcional, de tal manera que es como si el autor estuviera lanzándola a un contrincante. El contrincante es el lector. La pelota es pequeña (extensión), se lanza de un solo impulso (unicidad de concepción), se recibe de una sola vez (unicidad de recepción), el lector siente un impacto (intensidad del efecto), porque lo que atrapa es redondo, sólido, fuerte (economía, condensación, rigor).

Ahora bien, si nos imaginamos el cuento como una pelota de fútbol y el minicuento como una pelota de beisbol, podríamos pensar que quizás el impacto que recibe el lector será mayor en el caso del minicuento, ya que la masa está más concentrada y adquiere más velocidad, por ende, golpea más fuerte.

Los minicuentos tienen el elemento narrativo; el elemento ficcional; su extensión es breve —más que la habitual— y esta extrema brevedad genera que se agudicen los demás rasgos: la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor. Además, puede ser re-

construido lineal y cronológicamente, narra una acción ejecutada por personajes, se desarrolla dentro de un eje temporal, despierta en el narrador el criterio de interés, posee intensidad, la historia es recuperable desde el punto de vista cognoscitivo y provoca impacto en el lector.

Según esto, entonces, el minicuento posee todas las características del cuento, pero a escala más reducida.

Minicuentos con fábula y sin fábula

A pesar de que el minicuento y el cuento tengan características en común, sigue habiendo reticencia en considerar cuento textos como “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso (ver A-6). No sólo es demasiado breve, sino que aparentemente no está “contando” ninguna historia sino solamente registrando un hecho, una situación. Sin embargo, para Bosch (1967, 9), “el cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho”. Opinión que coincide con la de Mathews (1993) “...el cuento (...) muestra una acción, en un lugar y en un tiempo determinados. Un cuento se ocupa de un solo personaje, de un



2893644

evento único, de una única emoción o de una serie de emociones evocadas por una situación única”.

Pero a pesar de esto, es también indudable que existen minicuentos que aparentemente no tienen personaje (ya que éste no está desarrollado), en los que el evento es demasiado escueto y la emoción está simplemente sugerida (ver A-7 y 8). Hay casos extremos de minicuentos que son una simple enumeración, los hay que son un juego de palabras. En suma, hay minicuentos que tienen una situación narrativa única (como en los cuentos) pero también hay el caso de minicuentos en los que se nota la ausencia de una historia narrativa aparente.

Dado esto, podríamos postular, siguiendo a Tomachevski, que en el minicuento hay dos tipos distintos: los minicuentos con fábula y los minicuentos sin fábula *aparente*. Para él la diferencia entre obras con fábula y sin fábula está dada por la disposición de los elementos temáticos. Según su teoría (1982, 182), el tema “es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos” y estos elementos temáticos pueden disponerse de dos maneras: “a) un nexo causal-temporal liga el material temático” (cuentos, novelas y poemas épicos), o “b) los hechos son narrados como simultáneos, en una diversa sucesión

de los temas, sin un nexo causal interno” (obras sin fábula, poesía descriptiva y didáctica, lírica, viajes). Para nuestros fines preferimos utilizar el término fábula según lo utiliza Kayser: el argumento de la obra, “la reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez” (Kayser, 1976, 98).

Epple (1990, 18) dice sobre los minicuentos: “lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos”. Podríamos pensar, entonces, que hay minicuentos que son narraciones completas, o con fábula, y minicuentos que son narraciones incompletas, o sin fábula aparente. Estas últimas sí tienen fábula, pero ella, para desplegarse, necesita de la activa participación de lector.

En los tres minicuentos citados, “El dinosaurio” (ver A-6), “Había una vez” (A-7) y “Dolores zeugmáticos” (A-8), podemos observar este fenómeno. En los tres, aparentemente no sucede nada, pero en realidad sí hay acciones (como lo evidencian los verbos despertó, salió, llevándose había, empezaba); hay referencias espaciales (allí, la puerta) y de

tiempo (cuando, todavía, había una vez). Estas historias se narran mediante un mecanismo de elipsis y son inteligibles como narraciones gracias a la intervención del lector. En ellas lo implícito, lo no dicho, lo sugerido, es lo que conforma la narración, son minicuentos sin fábula aparente. Mientras que “Venganza”, de Ednodio Quintero (A-9), es un minicuento con fábula. Si comparamos los tres primeros minicuentos con el último, veremos que el mecanismo de elipsis está presente en los tres, pero en los sin fábula aparente la elipsis hace prácticamente invisible la narración, mientras que en el último la elipsis es la que genera el final sorpresivo.

Los minicuentos podrían ser comparados con un iceberg, sólo se ve una parte, pero las nueve partes restantes existen, son las que conforman y sostienen el cuento, pero están sumergidas, no se ven a simple vista. En el caso de los minicuentos sin fábula aparente esto es más evidente, no son cuentos sin argumento sino cuentos con una fábula implícita, que no está en el nivel superficial y que necesita del lector para surgir. La fábula se sugiere, pero es necesario que haya un lector que la complete.

Es posible que aquí esté uno de los impedimentos para que el minicuento sea considerado un cuento.

El argumento es parte esencial del cuento, "...acción, trama y conflicto son una y la misma cosa. Todo cuento narra una acción conflictiva y sólo en la trama la situación adquiere movimiento de cuento (...) la trama puede ser más o menos simple, más o menos compleja, pero nunca falta en un cuento", dice Anderson-Imbert (1979, 131). Opinión con la que coincide Mathews (1993): "el cuento no es nada si no hay una historia que contar; hasta puede decirse que el cuento no es nada si no tiene una trama...". En algunos minicuentos tenemos una trama no evidente, no aparente, que hay que desentrañar, y eso da la impresión de que no existe.

Anteriormente, a partir de una cita de Anderson-Imbert, proponíamos que el minicuento es un cuento si así lo reconoce el lector. Pensamos que el género cuento debería considerarse ahora de una forma más amplia que antes. En este género estarían desde los cuentos más tradicionales hasta nuevas formas como el minicuento. El minicuento es una forma narrativa más breve que lo habitual, que nace del cuento. Esa brevedad hace que se potencien al ex-

tremo rasgos que ya estaban en el cuento, aunque esa potenciación los convierta en algo aparentemente distinto. Al mismo tiempo, para su formación, el minicuento incorpora elementos de otros géneros literarios e inclusive de formas no consideradas literarias. En consecuencia, el minicuento tiene características *similares* a las del cuento tradicional del que se desprende, pero no *iguales*. Tiene variantes porque es una forma narrativa nueva y, como todas las formas literarias recién formadas, posee rasgos del género del que nació y otros nuevos. Es otro tipo de cuento.

CARACTERÍSTICAS DEL MINICUENTO

Si bien el minicuento comparte algunas de las características del cuento, también posee rasgos diferenciales propios. Veamos cuáles son éstos según la crítica.

Refiriéndose principalmente al caso mexicano, en su tesis de doctorado y en un artículo, Dolores Koch ofrece dos listas complementarias. Así, para Koch (1986b, 165), el minicuento tiene como características, además de la brevedad, que:

1. Ofrece una prosa sencilla, cuidada y precisa, cuya vaguedad o sugerencia permite más de una interpretación.
2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira.
3. Debe su origen, responde, alude a otras obras o al proceso mismo de la creación literaria.
4. Rescata fórmulas de escritura antigua, como fábulas y bestiarios.
5. Inserta formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y los medios modernos de comunicación.

En su tesis doctoral, Koch (1986a, 227–229) agrega otras características: brevedad, preocupación por el lenguaje, universalidad (en el sentido de intertextualidad y metaliterariedad) y afán lúdico.

Otros autores postulan diversas características, coincidentes o no, aunque la brevedad extrema es esencial como primer acercamiento. Así, entre las características del minicuento podemos encontrar: impecable prosa, concentración y economía verbal. (José de la Colina, citado por Valadés, 1990); acción concentrada (Valadés, 1990), anécdota comprimida, desarrollo estricto de la trama (Miliani, 1987); estructura rigurosa, anécdota pura (Omil y Piérola, 1981); carácter proteico, destreza literaria, dominio del lenguaje (Sequera, 1990); intertextualidad, situación narrativa única, acción sugerida, transgresión de formas precedentes (Epple, 1984, 1990), concentración literaria (Fernández-Ferrer, 1990); drama intenso, final sorprendente (Carrera, 1992), carácter proteico (Leal, 1973, 288); escritura para la complicidad del lector, despojada de lo superfluo y constreñida a lo esencial (Rangel Guerra, 1992, 38); carácter proteico (Charles Johnson y Stuart Dybeck en Shapard y Thomas, 1989); historia que invita a participar al lector, concentración de

espacio y tiempo (Gerlach, 1989); esquema de acción posible (Anderson-Imbert, 1979, 43); carácter limítrofe entre narración y poesía (Miranda, 1992b).

En el manifiesto del minicuento, publicado por la revista colombiana *Zona*, se presentan rasgos coincidentes con lo anterior, así como nuevos rasgos y otras características:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión... El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encan-

tamiento. El minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas. (Citado por Valadés, 1990, 28)

Podemos observar que, aunque se diga en palabras distintas, todos ellos coinciden en ciertas características: brevedad extrema, relaciones intertextuales, carácter proteico, concentración de la anécdota, lenguaje depurado, etcétera. Estas son características básicas, comunes a todos los minicuentos, a pesar de las diferencias intrínsecas que hay en cada uno de ellos.

Ahora bien, estas características están íntimamente relacionadas unas con otras. Todas se interrelacionan de tal manera que ninguna de ellas puede faltar. En todos los minicuentos se dan, sin excepción, todas ellas, aunque, obviamente, haya otras características disímiles y variables dependiendo de la época, el autor, el país, etcétera.

La brevedad, entonces, sería la características más importante por dos razones: por una parte, es el rasgo diferenciador más evidente del minicuento. Sólo con ver un minicuento y sin necesidad de leerlo ya salta a la vista que es un tipo de texto muy breve. Por otra parte, es una característica muy importante ya que de ella devienen todas las demás, esto es, se convierte en la característica esencial porque es la que da lugar a las otras, la que determina todas las demás. Así, la brevedad *extrema* determina un cuidado *extremo* en el lenguaje; y tanto la brevedad como el cuidado lenguaje, que no sería tan necesario si el texto no fuera tan breve, a su vez determinan una anécdota comprimida, comprimida por la brevedad y porque el lenguaje es preciso; a su vez todas estas características implican que debe existir un sistema de *cuadros* importantes, que se utilizan debido a la brevedad, al cuidado en el lenguaje y a la anécdota comprimida y que, a la vez, son imprescindibles para conseguir la brevedad y la anécdota comprimida; y tanto el lenguaje preciso, como la anécdota comprimida, como el uso de cuadros, hacen que se utilice la intertextualidad, que a su vez provoca el carácter proteico de los minicuentos.

Todas las características engendran y a su vez son engendradas por las demás, por una y por todas. Cada una se debe a otra, que a su vez se debe a otra, que se debe a la primera, como en un juego imposible de cajitas chinas o de muñecas rusas en el que la más pequeña terminará conteniendo a la mayor. Todas son causa y efecto de las demás.

Brevedad

*...el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo
que escribir interminablemente largos textos,
largos textos en que la imaginación
no tenga que trabajar...*

AUGUSTO MONTERROSO

Hasta ahora, en todo momento hemos hablado del minicuento como un cuento sumamente breve. Pero ¿en qué consiste esa brevedad? ¿Cuán corto es un minicuento?

Empezaremos por anotar que la brevedad es consustancial al cuento. El cuento siempre es breve; en inglés, hasta su mismo nombre lo indica. Así Pasco define el cuento diciendo "...a *short story* is

a short literary prose fiction" (1991, 411), e indica "*brevity constitutes the most significant trait of this particular genre*" (420). Baquero Goyanes (1967) apunta que "para cualquier hispanohablante la sola mención del término *cuento* evoca instantáneamente un relato en prosa, cuya más ostensible característica es la brevedad". Luis Barrear Linares (1991, 88) define el cuento diciendo que es "una clase de mensaje narrativo breve...". Matthews (1993) afirmaba ya en 1981 que "el cuentista debe ser conciso, la condensación, la vigorosa condensación le es esencial. Para él como para nadie más, la mitad es más que el todo". Mientras que para Pacheco (1993) la brevedad no es en sí misma una característica del cuento sino "...más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento".

Como dijimos anteriormente, la brevedad genera otros rasgos importantes en el cuento y condiciona el tema y la manera de abordarlo. Ciertas diferencias fundamentales entre el cuento y la novela no se deben solamente a las disparidades de longitud sino a que la brevedad cambia las reglas para elegir un tema y para acometerlo y desarrollarlo. Como apunta Tomachevski (1982, 252):

La característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia. De las dimensiones de la obra depende el modo en el que el autor se servirá del material de la fábula, construirá la trama e introducirá la verdadera temática.

Efectivamente, al tener poco espacio, no se pueden contar largas historias. Según Bosch (1967, 24):

Hasta ahora se ha tenido la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno.

Claro está, al ser un solo hecho el que se narra, y evitar las digresiones retóricas, la trama del cuento adquiere una mayor importancia.

Según Anderson-Imbert (1979, 28), “la brevedad permite (...) que la trama del cuento sea la dominante...”. Norman Friedman, en su ensayo *Qué hace breve un cuento breve* (1993), explica que la brevedad puede originarse por dos causas: o el ma-

terial que conforma el cuento es “de alcance reducido”, o el material es amplio, pero narrándolo de una manera más breve, esto es, reduciéndolo, se logra un “máximo efecto artístico”.

Este principio de predeterminación temática dependiente de la longitud o predeterminación longitudinal dependiente del tema, puede encontrarse en otros teóricos. Para Baquero Goyanes (1967, 49) un cuento es “fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve”. Para Friedman, “una acción de cualquier magnitud dada, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea, más corta podrá ser su representación”, aunque especifica que la brevedad en el cuento puede deberse no sólo a que la acción sea reducida.

Ahora bien, si tenemos una longitud reducida y un tema adecuado a esta brevedad, el resultado debería ser la intensidad. Según Lancelotti, “la característica de la brevedad, aparentemente simple, es capaz de conducirnos a la noción más profunda y, por lo tanto, inmanente a aquélla, de la intensidad...” (Lancelotti, 1965, 33), además de generar también “unidad, (...) intensidad, estilo depurado”. (*Ibid.*, 11)

Otra consecuencia de la brevedad es que en los cuentos la escritura debe ser mucho más precisa que en un texto más largo, ya que el espacio es tan pequeño que sólo pueden estar las palabras justas, sin excesos retóricos.

Es evidente que la brevedad en el cuento es generadora de otros rasgos inherentes a éste: así, la brevedad determina la escogencia del tema y la manera como éste es abordado produce la intensidad y determina cómo ha de ser el lenguaje a utilizar y el estilo. Como dice Barrera Linares (1991, 88):

...el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema...

Ahora bien, si la brevedad es tan determinante para el cuento y produce tantos rasgos, mayor aún será su incidencia en el minicuento, ya que al ser su escala más reducida, potencia al máximo los demás elementos.

Los especialistas en minicuento proponen distintas longitudes para esta forma narrativa. Según Koch (1986a, 4), la longitud en un minicuento “varía, pues no estando reconocido todavía como subgénero pendiente de una preceptiva, ha sido necesario esperar a que su mayor incidencia dicte los límites de su extensión”. Sin embargo, termina proponiendo que la longitud no debería exceder las “dos cuartillas, con una extensión ideal de 350 palabras”. Para Carrera (1992, 27), “cien o mil quinientas palabras, publicable en una o dos páginas de una revista”. Miranda (1992b) da como máxima extensión dos páginas impresas. Sequera (1990) habla de un “espacio no mayor de veinticinco renglones, contentivo cada renglón de no más de sesenta caracteres, esto es, una cuartilla”, y en otro texto (1987, 90), define “como cuento breve a aquel cuento que contiene más o menos doscientas palabras...”. Valadés (1990, 29) es menos parco:

...parto de la base tentativa (...) de considerar minificción al texto narrativo que no exceda de tres cuartos de cuartilla. Más no, porque rebasando tal obligada limitación que implica resolver los problemas de apretujar una historia fulminante en

unas quince o dieciséis líneas mecanografiadas a doble espacio, sería posiblemente cuento.

Para Fernández-Ferrer (1990, 10), "...el relato microscópico no sólo puede leerse, como quería Poe, *at one sitting* —en una sentada, en una sesión—, sino que puede gozarse en su totalidad de una narrada, de un vistazo, de un tirón”.

Por nuestra parte, proponemos como longitud máxima de un minicuento el de una página impresa. Esta longitud permite tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de un solo vistazo. Esto acentúa la sensación de brevedad, ya que permite percibir la totalidad del cuento en una ojeada.

No podemos dejar de anotar, sin embargo, que cualquier intento de establecer límites precisos a la longitud de un cuento es arbitrario y sobre todo artificial. Los minicuentos idealmente tienen una página impresa, o menos. Pero en realidad no pierden su condición porque sobrepasen este límite en algunas líneas. Este intento de definición debería ser un indicador lo suficientemente flexible como para que permita excepciones.

La brevedad, obviamente, es la característica

esencial del minicuento, nos permite detectar a simple vista un minicuento y, además, como vimos anteriormente, genera todas las demás características o rasgos diferenciales del minicuento. Esto se debe a que al ser extrema la brevedad, se *extremen* también todos los demás rasgos.

Para los escritores del minicuento, la brevedad es considerada de distintas formas. Para Augusto Monterroso (1987, 26):

Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (...) como quiera que sea, es cierto que hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos. En los cuentos uno tantea la buena disposición del interlocutor para escuchar una historia, un chisme, digamos, rápido y breve, que lo pueda conmover y divertir un instante...

Mientras que Julio Torri, que hizo un arte del texto cortísimo, dice: “El horror por las explicacio-

nes y ampliaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias” (Torri, 1981, 33).

Es evidente que conseguir la brevedad es difícil y trabajoso. La brevedad produce imaginación, agudeza, sutileza, “es el alma del ingenio”, como decía Polonio en *Hamlet*. Por otra parte, la brevedad produce un cuidado mayor en el lenguaje, ya que al quitar todo lo retórico, lo innecesario, se deja el texto despojado pero al mismo tiempo potenciado en su efecto estilístico.

Lenguaje preciso

El cuidado extremo para conseguir un lenguaje preciso es otra de las características de los minicuentos. Obviamente, la brevedad, como apuntábamos antes, produce un mayor cuidado en el empleo de las palabras. Esta característica, además, es muy importante, porque es la que determina si estamos ante un buen minicuento o un mal minicuento. Como decíamos anteriormente, hay una cantidad de minicuentos que no pasan de ser pequeñas historias más o menos graciosas. Esa situación cambia cuando tenemos delante un minicuento formalmente trabajado.

La brevedad en la literatura genera una gran precisión en el lenguaje. Al tener que utilizar un número escaso de palabras, describir situaciones rápidamente, definir personajes en pocas pero justas pinceladas, el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir. Como manifestaba Julio Torri: hay que escribir *corto pero muy meditado, [para] buscar así la perfecció* (citado por Koch, 1986b, 164). Enrique Anderson-Imbert (1990, 257) recuerda que su prosa “se disciplinó gracias a las lecciones de economía verbal que me daba, lápiz en mano, Pedro Henríquez Ureña”.

Conseguir contar una historia con tan pocas palabras es una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras. Este dominio del lenguaje se extiende también a los complicadísimos juegos de palabras, al invento de neologismos y otros juegos del lenguaje comunes al minicuento.

Esta precisión en el lenguaje hace que un minicuento sea muy difícil de escribir, como reconoce la crítica. Miliani (1987, 21) explica que en el minicuento:

no caben los discursos hipertrofiados de metáforas. Cuando la solución es lírica, la poeticidad queda circunscrita apenas a una imagen o una frase. Todo ello convierte el minicuento en una labor difícilísima, privativa de los virtuosos en el arte de narrar.

Armando José Sequera (1990), en su doble condición de crítico y narrador, explica que

los detractores del minicuento achacan su cultivo a pereza de los autores, porque ignoran que un buen minicuento amerita tanta destreza literaria como un buen poema o una narración más extensa. Escribir un minicuento no es signo de pobreza del lenguaje, sino por el contrario una demostración de su dominio.

Por supuesto, escribir breve no significa escribir bien. Al hablar de narrativa en Venezuela, Ednodio Quintero (1992) apunta:

En nuestro medio, aun cuando se ha cultivado (...) casi hasta el abuso de la escritura breve, no siempre se han logrado resultados plausibles. La

tan ponderada economía del lenguaje esconde a veces la incapacidad para aventurarse en espacios más arriesgados. Los hiatos y las omisiones son tomados como signo de generalidad. Llamémoslo síndrome del “diente roto”.

Italo Calvino, al hacer sus conocidas proposiciones para el próximo milenio, postula la rapidez. Al respecto dice:

Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, memorable. (Calvino, 1989, 62)

En los minicuentos, la búsqueda de esta expresión a la que se refiere Calvino es determinante, ya

que si la expresión no es única debe ser sustituida por varias expresiones, y lógicamente esto atenta contra la brevedad.

Anécdota comprimida

Una historia en la que la anécdota está narrada de una manera sintética, en la que no sobra ni una palabra, ni una acción, posee anécdota comprimida. Esta comprensión supone que hay datos que no se proporcionan, sino que simplemente se sugieren y corresponde al lector decodificarlos y desarrollarlos.

Por supuesto, dada la brevedad de los minicuentos, hablar de anécdota condensada parece una peregrinación. Teniendo solamente una cuartilla para desarrollar una historia, evidentemente la anécdota debe condensarse. Sin embargo, lo interesante aquí es de qué manera esa anécdota se condensa.

Quizás debamos empezar diciendo que cuando nos referimos a anécdota, estamos hablando de la historia (en el sentido de los formalistas) que se narra en el cuento. Igualmente podríamos utilizar los términos argumento, acción, trama, conflicto, situación ("...acción, trama, conflicto, situación, son una y la misma cosa. Todo cuento narra una acción con-

flictiva y sólo en la trama la situación adquiere movimiento de cuento". Anderson-Imbert, 1979, 131); o fábula, en el sentido que le da Kayser (1976, 98) de argumento de la obra, o "reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez".

Como vimos en el segundo capítulo, al hablar del minicuento como cuento, todos los teóricos coinciden en la importancia de la trama en el cuento y en su concisión. Así, para Anderson-Imbert "la trama puede ser más o menos simple, más o menos compleja, pero nunca falta en un cuento" (1979, 131). Para Mathews (1993), "El cuento no es nada si no hay una historia que contar; hasta puede decirse que el cuento no es nada si no tiene trama..."

Las tramas del cuento no son, necesariamente, menos complejas o más "cortas" que en la novela, por ejemplo, sino que la trama se reelabora y se trata de determinada manera dependiendo de la longitud de la narración. Como dice Friedman en *Qué hace breve un cuento breve* (1993):

Un cuento puede ser corto —para empezar con una distinción básica— por alguna o ambas de estas dos razones: el material mismo es de alcance reducido, o el material, siendo de mayor

amplitud, es susceptible de ser reducido con el objeto de lograr el máximo efecto artístico.

Una acción de cualquier magnitud dada, entonces, puede ser entera y completa en sí misma, y mientras más pequeña sea , más corta podrá ser su representación.

Lo que quiero dejar aquí claro es que un cuento puede ser breve, no porque su acción sea corta por naturaleza, sino más bien debido a que el autor ha elegido —al trabajar sobre la base de un episodio o una trama entera— omitir algunas de sus partes. En otras palabras, una acción puede ser extensa en tamaño y ser aun contada en forma breve porque no toda ella está presente. Estos vacíos de lo omitido pueden encontrarse al comienzo de la acción, a lo largo de su desarrollo, al final o en una combinación de ellos.

Baquero Goyanes, sumándose a esto, explica que “Un cuento es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve” (1967, 49). Y en esto los cuentólogos (para utilizar el término de Ander-

son-Imbert) son terminantes: la trama en el cuento es concisa: "La brevedad permite (...) que la trama del cuento sea la dominante" (Anderson-Imbert, 1979, 28). "En el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas —exposición, nudo y desenlace— están tan apretados que casi son uno solo" (Baquero Goyanes, 1967, 50). "El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho" (Bosch, 1967, 9). Barrera Linares, al describir qué es un cuento (1991, 88), explica que la composición lingüística del cuento literario pareciera restringida "por la escogencia focalizadora de un solo tema, narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas".

Si esto sucede en el cuento, será más evidente aún en el minicuento, que es mucho más breve que el cuento tradicional. Si pensamos en la anécdota como lo que en términos cinematográficos se llama una sinopsis, o como dice Kayser "la reducción del desarrollo de la trama a la extrema sencillez", es fácil pensar que en un minicuento, que tiene tan poco espacio y tan pocas palabras para narrar una historia, ésta debe terminar siendo todo el minicuento. La anécdota pura se explica ya que debido a la bre-

vedad y a la depuración del lenguaje no hay lugar para descripciones largas, escaparse por las ramas, introducir un elemento que no sea absolutamente necesario.

Esta característica es muy importante. Para Omil y Piérola, por ejemplo, en apariencia el minicuento se nutre de la anécdota pura y de la narración condensada, pero lo más importante es su estilo de gran economía verbal y *rigor de selección (...) en el plano semántico* (1981, 130), y el gran trabajo de elaboración que requiere:

El buen artesano de un minicuento se preocupa de elaborar (y esta palabra no está puesta al acaso) la materia de manera que cada término pueda ser computable en peso oro, sin el menor desperdicio y donde la entidad completa sea una pequeña obra sin fisuras. No importa, entonces, si la anécdota es propia o prestada, lo importante es apretar la situación entera en un puño y, además, imprimirle el sello personal. (*Ibid.*, 126)

La anécdota de los minicuentos puede ser narrada de distintas maneras. Anteriormente nos referimos a los minicuentos con fábula y a los

minicuentos sin fábula aparente. Allí explicábamos que, si bien hay minicuentos que poseen una situación narrativa única (para utilizar el término empleado por Epple para referirse a la anécdota comprimida) hay también cuentos que aparentemente no tienen historia, ya no es que ésta se encuentre muy comprimida, sino que aparentemente es inexistente. Esto es, son cuentos que dan la impresión de que no cuentan nada. Anderson-Imbert dice que “cuando se dice que tal cuento no tiene trama lo que se quiere decir es que su trama es tenue en comparación con la de otros cuentos. Es un cuento con un mínimo de argumento” (1979, 132).

Estos minicuentos sin fábula aparente que necesitan la participación del lector para que la historia se haga patente son una especie de “extremo” de la anécdota comprimida. En éstos, no sólo se comprime la anécdota al máximo sino que, a través de un discurso que elimina todo lo superfluo, ésta es elidida de tal manera que se hace casi que desaparezca. En estos casos la historia es sugerida, no contada. O dicho en otras palabras: más que contada, dada a entender.

La condensación de la anécdota se logra, esencialmente, por medio de dos mecanismos: el uso de

cuadros y el establecimiento de relaciones intertextuales.

Uso de cuadros

Para lograr ser breve, el minicuento debe utilizar un lenguaje muy preciso; para lograr ese lenguaje tan preciso, la anécdota debe estar comprimida; para lograr una anécdota comprimida es imprescindible el uso de los *cuadros* o *marcos* (*frames*).

Según Minsky (citado por Eco, 1981, 114) un cuadro es una “estructura de datos que sirve para representar una situación estereotipada. (...) Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones. Algunas se refieren a lo que alguien puede esperar que ocurra a continuación. Otras se refieren a lo que se debe hacer si esas expectativas no se confirman”. Para Van Dijk (citado por Eco, 1981, 114), los cuadros son elementos de “conocimiento cognitivo... representaciones sobre el ‘mundo’, que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones”. Así un cuadro “determina unidades o grupos de conceptos que denotan determinados desarrollos de acontecimientos o de acciones que involucran dis-

tintos objetos, personas, propiedades, relaciones o hechos” (*Ibid.*, 114). Eco define el cuadro diciendo que “es siempre un texto virtual o una historia condensada” (*Ibid.*, 115) y pone por ejemplo la expresión *Juan debía organizar un party y fue al supermarket*. Según Eco, si se entiende qué es un *party*, cómo se organiza, qué es necesario para prepararlo y, también, qué se consigue y qué no se consigue en un *supermarket*, se comprenderá el sentido de la oración. Y, agregaríamos nosotros, se comprenderá con pocas palabras. En cambio, si hay que explicar tanto qué es *party*, como qué es *supermarket*, la brevedad no es posible. Eco (116) considera que “la comprensión textual se encuentra ampliamente dominada por la aplicación de cuadros pertinentes”. Si bien esto es aplicable a toda la literatura, en el minicuento se trata de una necesidad perentoria. El escritor utiliza una gran cantidad de cuadros, de manera de no tener que dar explicaciones, partiendo de la base, por supuesto, de que el lector debe comprender todo el sistema. Como dice Anderson-Imbert: “el cuento es un texto desprendido de un contexto, es un relato desprendido de un correlato, pero ese desprendido tiene que apoyarse en ciertos sobreentendidos”. (1979, 36)

Existen varios tipos de cuadros. En el minicuento se usan en gran medida cuadros que podrían llamarse intertextuales. Nuevamente, Eco nos explica que “Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (116). Por eso hay que aplicar la competencia intertextual, la “periferia extrema de una enciclopedia” que “abarca todos los sistemas periféricos semióticos con que el lector está familiarizado” (116). Para Genette (1989, 10), la intertextualidad es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” y, siguiendo a Rifaterre, “el intertexto es la percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que la han precedido y seguido” (*Ibid.*, 10). Para Genette existe también la categoría de la hipertextualidad, y la explica de esta manera: “Toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) con un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, 13), y pone como ejemplos la *Eneida* y el *Ulysses* que son hipertextos (muy distintos entre sí) del mismo hipotexto: la *Odisea*. Es importante la referencia a

Genette porque el concepto de Eco funciona para un fragmento de una obra, mientras que el de Genette lo hace para obras completas pero, como el minicuento es tan breve, ambos conceptos pueden aplicarse.

Entre los cuadros intertextuales están los cuadros más grandes, a los que Eco llama *fabulae prefabricadas*, que son una especie de cuadros genéricos o esquematizaciones de reglas de género (“esquemas de la novela policiaca en serie o los grupos de cuentos populares en que aparecen siempre las mismas funciones (...) en idéntica sucesión”). Esto es, implica una suma de acontecimientos que le suceden a una serie de tipos de personajes en un orden determinado. A éstos los llamaré cuadros genéricos.

Después están los cuadros-motivo, que no son rígidos en cuanto al orden en que suceden los acontecimientos. Eco pone por ejemplo el cuadro-motivo *muchacha perseguida*, en el que los actores son el seductor y la muchacha; hay una secuencia típica de acciones (seducción, captura, tortura) y un marco espacial ideal (castillo tenebroso).

En A-12, el “Cuento policial” de Marco Denevi corresponde a un cuadro-motivo de *crimen-castigo* en el que los personajes son “mujer rica/admirador

pobre”, en situación de *seducción/intento de robo/crimen/investigación policial* en el marco de la *casa lujosa*. La sorpresa final está dada porque el caso se resuelve mediante una deducción policial lógica basada en una ficción.

Están también los cuadros situacionales, que “imponen construcciones al desarrollo de una parte de la historia, pero puede combinarse de diferentes maneras para producir diferentes historias” (118). Para ilustrarlos Eco pone como ejemplo el duelo en el *western* o los pastelazos en las *slapstick-comedies*. En el minicuento “Había una vez”, de Javier Quiroga (A-13) podemos observar dos cuadros situacionales: *joven probando zapatilla* y “arresto típico de película”. La prueba de que estas situaciones pueden combinarse y crear nuevas historias es evidente.

En el minicuento el uso de cuadros es imprescindible para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Pero además, si establecemos un discurso intertextual, utilizando cuadros, se logra una mayor brevedad. Koch indica que el minicuento “...no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquella en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario” (Koch, 1986a, 65).

Es por esto que hay una inmensa cantidad de minicuentos que tienen como protagonistas a héroes míticos, personajes literarios o arquetipos del cine. En el Anexo podemos observar varios ejemplos. En A-14 “El nunca correspondido amor de los débiles por los fuertes” de Marco Denevi, los personajes son Perseo y la Gorgona. En A-15, “Las vírgenes prudentes” del mismo autor, son Salomón y la Sulamita. En A-16, la tortuga y la liebre. En “Opus 8” de Armando José Sequea (A-17), los enanitos y el príncipe. En este minicuento, por cierto, es evidente la elipsis narrativa generada por la intertextualidad. En ningún momento se nombra a Blancanieves, pero las referencias enanitos, príncipe y sarcófago de cristal nos remiten inmediatamente a la historia de Blancanieves: su llegada a la sucia casa de los enanos, la limpieza que hace en ella, el hechizo de la manzana que la hace dormir y que sólo se rompe con la llegada del príncipe. La *enciclopedia* del lector es la que posibilita que se entienda el reclamo del enanito, y por ende, el minicuento.

Debido a la brevedad y a la condensación de la anécdota, el autor debe conseguir un tema tan conocido que no tenga que dar largas explicaciones, ni

deba perder tiempo ubicando al lector. Sólo bastan las referencias, por lo general de la mitología griega y romana o a los personajes de las fábulas y de los cuentos de hadas. Es como si en casos como éstos se contara más con el horizonte de expectativa del lector (en el sentido del “conjunto de reglas preexistentes que orienta su comprensión [la del lector] y le permite una recepción apreciativa” —Ducrot y Todorov, 1987, 179).

Si consideramos que “los cuadros intertextuales son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen” (Eco, 1981, 120), podríamos explicar, en cierta medida, tanto la gran erudición de los mejores minicuentistas como la dificultad para leer algunos de los minicuentos si no se cuenta con el bagaje cultural adecuado. Esta necesidad de una competencia en el lector es fácil de comprobar leyendo algunos minicuentos a miembros de audiencias diferenciadas, y constatando cómo en algunos casos “funciona” y en otros no, dependiendo del manejo de la referencia intertextual y el conocimiento del hipotexto. Esto puede observarse en el minicuento A-18 (además del ya explicado ejemplo

de A-17). En “La búsqueda” de Edmundo Valadés, se superponen las imágenes de noche/ruido de sirenas/ciudad con las de las Sirenas que cantaban en la *Odisea*. Si alguien no conoce la referencia *Odisea*/Ulises/Sirenas, no podría entender el texto. Pero si pudiéramos lograr un imposible y le diéramos a leer este minicuento a un culto señor del siglo XVIII, estudioso de la literatura griega, tampoco lo entendería porque no captaría la referencia a sirenas/ciudad.

Los *cuadros intertextuales* se pueden explicar también por la constante erudición (unas veces verdadera y otras falsa) de la que hacen gala los escritores de minicuentos. En éstos es común que se haga un constante juego cultural (en el sentido de relacionar conocimientos) con elementos de la literatura, el folklore, la historia, la música o la pintura. Pero, este juego cultural, la erudición y el conocimiento se utilizan para hacer humor. Como dice Augusto Monterroso (1985, 69), uno de los más connotados practicantes de este procedimiento, “lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír”. Se hacen parodias eruditas, se inventan libros y personajes (a la manera de Borges), se da una nueva mirada a los clásicos, desde otro punto de

vista y quitándoles solemnidad, incluso se puede llegar a cierto chiste elegante, como en el caso de algunos textos de Alfonso Reyes. Por supuesto, el humor de los minicuentos no es directo sino elaborado, basado en el equívoco cultural, que jamás daría como resultado una carcajada, sino una sonrisa.

En los textos anteriormente citados esto es evidente. En A-12 es absurda la conclusión policial porque llegan a la verdad basándose en una ficción. En A-13, el lector nunca espera que los dos *cuadros-situacionales* estén juntos, y la unión provoca el humor. En A-14, el mito de Perseo y la Gorgona sufre una vuelta y se nos presenta a la Gorgona como una enamorada damisela. En A-15, la Sulamita toma una decisión salomónica y un tanto cínica, pero además el humor se expresa con la escogencia del título "Las vírgenes prudentes", que remite a otro episodio bíblico.

Ahora bien, los cuadros, la intertextualidad y la hipertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector. Anderson-Imbert (1979, 132) dice que "a veces, el cuentista parece que hubiera renunciado a tejer su trama y que nos

deja en cambio flecos e hilachas para que nosotros lo hagamos por él". Anteriormente dije que los minicuentos funcionaban como un iceberg, en el que sólo se veía una décima parte, pero que no había que olvidar las nueve partes sumergidas que no se ven pero que son la base. Esto puede ampliarse con los conceptos anteriormente emitidos. No se trata solamente de que haya minicuentos sin fábula aparente que funcionan como un cuento-iceberg, sino que incluso los cuentos con fábula también tienen su parte sumergida, que está formada por todas esas referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros. Campos (1977, 28) se refiere a los poemas elípticos que son aquellos cuyos nexos debe establecer el lector. Entonces, los minicuentos también son elípticos. Podría decirse, y eso no deja de ser cierto, que esta situación es común a toda la literatura, pero no hay que olvidar que, al ser tan breve, el minicuento requiere menos palabras y a menos palabras, mayor trabajo del lector.

Como dice Eco:

...el texto está plagado de espacios en blanco,
de intersticios que hay que rellenar; quien lo emi-

tió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (...) En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (Eco, 1981, 76).

Todo los especialistas en minicuentos comparan este criterio. Para Koch (1986b,162), el minicuento “requiere la participación activa del lector para completar su significado”. Para el escritor Juan José Arreola “la función del escritor debe ser poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la palabra sugerente” (citado por Koch, 1986a, 95). La misma Koch cuando habla de los minicuentos de Julio Torri dice que su “parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significa-

dos o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamara Julio Cortázar más tarde” (1986a, 38). Rangel Guerra (1992, 38) al hablar de Monterroso se refiere

a la actitud del narrador al momento de escribir sus textos, tomando en cuenta al lector, es decir, el acto de escribir lleva implícita la complicidad del lector, cuya reacción y respuesta en cierto modo es parte de la obra misma, en la medida en que la lectura del otro complementa e integra el proceso de intención creadora del autor.

Mientras tanto Saúl Sosnowski, también hablando de Augusto Monterroso, explica que su modo de escribir consiste en “enunciar brevemente, sugerir desde los múltiples espacios en blanco múltiples lecturas de lo apenas vislumbrado, constituye el velo, el acicate ante la mirada que revela” (Sosnowski, 1988, 153). Gerlach, al hablar de “Tabú”, minicuento de Enrique Anderson-Imbert, dice que

One of the reasons that “Taboo” seems like a story is that we sense point and can speculate sensibly on questions of character and motive. We

must construct a good deal on our own, but the story provokes such construction. (Gerlach, 1989, 79)

...a story is an invitation to construct explanations, explanations about causality, connections, motives. When we feel we are constructing them significantly (...) we sense story. (Ibid., 80)

Entonces, en los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Como diría Eco, son textos mecano que permiten “construir a voluntad una multiplicidad de formas” (Eco, 1981, 81). Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minicuento puede contruir las formas que quiera. El ejemplo del mecano es muy pertinente porque un mecano da una serie de herramientas con las que se pueden construir ciertas cosas; con un mecano se puede edificar una torre metálica, pero no un oso de peluche. Octavio Paz, al hablar del haiku se refiere a un ensayo de Donald Keene en el que éste habla de la participación del lector en el haiku; allí dice: “Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria” (Paz, 1973, 116).

Con el minicuento sucede exactamente esto, nos da una serie de elementos que nosotros podemos utilizar, interpretar de acuerdo con nuestro nivel cultural, con nuestra enciclopedia, incluso con nuestra creatividad, pero partimos de unos elementos que no podemos interpretar arbitrariamente.

El minicuento tiene dos niveles de lectura. Puede leerse sin establecer relaciones, viendo, o leyendo y pasando la página, o puede verse o leerse estableciendo relaciones intertextuales, aplicando la “enciclopedia” y sacando más información, o en todo caso una información más rica de la que puede obtenerse siguiendo la primera opción. Por supuesto, la segunda opción no es alcanzable sin contar con un lector que sepa establecer relaciones entre hechos. Esto es, que aplique su cultura.

Carácter proteico

*El género es siempre el mismo y otro simultáneamente,
siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva
en cada nueva etapa del desarrollo literario
y en cada obra individual de un género determinado.*

MIJAIL BAJTÍN

Como dijimos anteriormente, a los minicuentos se les ha prestado tan poca atención que ni siquiera tienen un nombre definido. *Cien años de soledad* es una novela, *Trilce* es un volumen de poemas y *El gesticulador* es una obra de teatro, pero ¿qué es “El dinosaurio”? Los nombres que se le dan, como vimos anteriormente, oscilan entre diversas modificaciones de cuento, texto, relato y ficción, además de otros apelativos. Esta indecisión puede deberse a que no hay seguridad de que los minicuentos sean verdaderamente cuentos, ya que tienen características de otros géneros: el poema en prosa, el ensayo, la fábula, el diálogo, el apólogo, el aforismo, entre otros. El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto *des-generado*. En apariencia no es exactamente un cuento, aunque tenga sus características, pero tampoco es un ensayo ni un poema en prosa, aunque se parezca mucho a estas formas. Pertenece o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad.

Entonces, aunque los minicuentos tienen algunas de las características de los cuentos tradicionales y siguen perfectamente los rasgos diferenciales del género, también tienen otro tipo de características. Así entre los minicuentos podemos encontrar

desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las variaciones posibles de las llamadas “formas simples” y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante.

Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa, como podemos observar en los ejemplos del Anexo: “El sapo” (A-11) y “Camélidos” (A-30) de Juan José Arreola que son descripciones de bestiario y también poemas en prosa, mientras que “Conservación de los recuerdos” (A-28) explica las costumbres de animales fantásticos, igual que “Ictiocentauros” (A-29) de Jorge Luis Borges. “El trabajo N° 13 de Hércules” (A-19) de Marco Denevi es un mito revisitado. En “La reina virgen” (A-37), también de Denevi, se hace una falsificación histórica. Podemos encon-

trar también manuales de instrucciones: “Instrucciones para llorar” (A-26) de Julio Cortázar; definiciones de diccionario a la manera de Cabrera Infante (A-27); falsas historias bíblicas: “Desastroso fin de los tres reyes magos” (A-31); leyendas absurdas: “Tema para un tapiz” (A-38); y diálogos: “A la salida del infierno” (A-32). Así como estampas: “Vieja estampa” de Julio Torri (A-33); tradiciones: “Fantasías mexicanas” (A-34), del mismo autor; recetas de cocina: “Receta casera” (A-35) de Arreola; y, para terminar, ensayos: “De funerales” (A-36).

Al minicuento, apunta Sequera (1990):

...se le puede confundir con subgéneros literarios o periodísticos tales como el chiste, el “breve” de prensa, el juego de palabras, el poema en prosa, y después de Julio Cortázar y Juan José Arreola, con el aviso clasificado, la oración, el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, el relato de una anécdota, la receta de cocina, la literatura de los medicamentos o las instrucciones para poner en funcionamiento cualquier objeto. También la noticia de prensa, la carta al correo sentimental o el horóscopo...

El *des-género* del minicuento es uno de sus rasgos más evidentes. Así Augusto Monterroso, al hablar de las leyes del cuento dice: “Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento” (En Monterroso, 1989, 61). Sabine Horl (1988, 73), al referirse a la literatura de Monterroso apunta: “Uno se ve confrontado con una verdadera mescolanza de formas menores —ensayos crítico-literarios y filosóficos, sátira política y *short stories*, anécdotas, aforismos y fragmentos”. Según Jaime Labastida (1988, 84) “...la literatura de Monterroso rompe con la rígida clasificación de los géneros; (...) cada nuevo libro suyo exige de una nueva nomenclatura taxonómica...”. José Miguel Oviedo (1988, 118), al hablar de *La palabra mágica*, dice: “no hay ‘géneros’ definidos en el libro, sino justamente un entrecruzamiento de todos ellos...”. Según Leal (1973, 288):

De los cuentos de Arreola se puede decir (...) que se caracterizan por la flexible estructura y la variedad de formas (el diario, el anuncio, el bes-tiario, el apólogo, etcétera).

Marco Antonio Campos (1989, 20) por su parte, se refiere a la dificultad para determinar géneros en la literatura de Julio Torri, ya que en su obra se encuentran: “el ensayo y la reflexión breve y el relato y el poema en prosa y la paráfrasis y el aforismo y la anécdota y la nota suelta y el artículo y la semblanza”. Serge Zaitzeff, también refiriéndose a Torri, apunta que “...siempre prefirió el libro en el cual todo podía caber —tanto el ensayo como el cuento o el poema en prosa o el aforismo o la fábula” (1989, 83). Mientras que Koch asegura que:

No puede negarse que las prosas breves de Julio Torri son, en el mayor número de ocasiones, prácticamente inclasificables. Consideradas individualmente, hay una incidencia mayor de elementos que las acercan a las formas de ensayo breve, el poema en prosa, el epigrama o aforismo, el pensamiento o anotación de diario. La clasificación de algunos casos híbridos se hace tan difícil como inútil. El crítico queda despistado. (Koch, 1986a, 48)

Johnson, al referirse a los minicuentos norteamericanos, dice que su estructura es “además, pro-

teica, capaz de adaptarse a cualquier forma: el esbozo, la fábula, la parábola, una transcripción de diálogo, una lista... (Johnson, en Shapard y Thomas, 1989, 247). Mientras que Dybeck, refiriéndose a estos minicuentos, dice que:

La pieza corta en prosa habita con tanta frecuencia esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad, que una de sus características de identificación ha sido precisamente lo proteico de su forma. (Dybeck, *Ibid.*, 256)

Stevick dice que “La parábola y el ejemplo son historias ultracortas. Lo mismo cabe decir de la anécdota. Y del sueño recortado. Y del chiste” (Stevick, *Ibid.*, 256). Para Robert Shapard “puede que la denominación cuento ultracorto sea relativamente reciente, pero sus formas son tan antiguas como la parábola, la fábula y el *exemplum*” (Shapard y Thomas, 1989, 12). Koch, refiriéndose a América Latina, relaciona el minicuento con una gran variedad de géneros:

...se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. (Koch, 1986a, 3)

...del ensayo breve y las anotaciones de diario a veces lo separa algún detalle imaginativo o fantástico que lo descubre como ficción, lo cual lo distingue también del poema en prosa al que tanto se acerca, pero añadiendo con frecuencia elementos que apuntan a la sátira, al humor negro, o al absurdo. Y de la viñeta se diferencia por carecer de la descripción de detalles exteriores que generalmente se asocian con ésta. (Koch, 1986b, 162-163)

Es evidente que los minicuentos no tienen problemas de *des-género*, sino que esta forma cambiante y variable es uno de sus rasgos diferenciadores, al que llamaremos, según el término de Charles Johnson (en Shapard y Thomas, 1989, 247), su *carácter proteico*. Si nos ponemos a examinar tanto la teoría como los cuentos, nos percata-

remos de que en realidad el género *cuento* (tenga la longitud que tenga) es un género proteico. Si los cuentos tradicionales pueden tener distintas carrocerías, tal como los definía Anderson-Imbert, ¿por qué no puede tenerlas el minicuento? Quizás porque en el cuento tradicional, las formas que enumera Anderson-Imbert están *insertas* en la narración, esto es, en el desarrollo del cuento se incorporan otras formas no narrativas. Mientras que en el minicuento, por ser tan breve, no hay manera de insertarlas, sino que *son* el cuento. Entonces, no es lo mismo un cuento en el que para narrar una historia se intercalen tarjetas de visita, por dar un ejemplo, que un cuento que sea una tarjeta de visita. Aunque, como hemos observado al hablar de las anécdotas sugeridas, el minicuento con apariencia de tarjeta de visita también narra una historia, pero de una manera distinta a la habitual.

En resumen, el cuento suele utilizar *elementos de distintas formas* para narrar su historia, en el minicuento el cuento puede *tener distintas formas*. Esto es más evidente aún con las formas menores, arcaicas, simples, que suele adoptar el minicuento. Efectivamente, los géneros preferidos por el minicuento suelen ser formas simples (que definimos así

en el sentido de Jolles, 1972, 16, en el libro del mismo título): “...aquellas (...) que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la ‘escritura’, las que, aunque pertenecen al arte no llegan a ser obras de arte, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, *casus*, *memorable*, *märchen* o chiste”, y especialmente otras formas arcaicas, ya no utilizadas, como la fábula, la alegoría, el apólogo, el proverbio, la parábola, etcétera.

Si analizamos las distintas teorías de los géneros veremos que una obra literaria no es nunca pura, siempre está influida por otras obras. A partir de esto podríamos decir también que un género no puede ser puro, ya que ha sido influido por otros géneros. Pero, además, que los géneros nuevos pueden formarse a partir de las influencias de unos géneros en otros.

El concepto de que los géneros literarios son rígidos y de que cada género puede ser clasificado de una manera muy precisa, aparte de muy poco factible no se corresponde con el estudio de un órgano vivo y cambiante como es la literatura. Como dice

Tomachevski (1982, 214): es imposible “facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado periodo histórico”. Obviamente, al ir cambiando las formas de expresión literaria, los géneros no pueden mantenerse inmutables e incólumes. Es por eso que este mismo autor plantea que el estudio de los géneros debe ser descriptivo. Por supuesto, esto también significa que no hay géneros definidos, ni tampoco subgéneros ya que, “*demarcations between modes of narrative, and between genres themselves are not firm*” (Gerlach, 1989, 74).

Si tomamos la tesis de ViKtor Schklovsky (citado por Wellek y Warren, 1974) y consideramos que las nuevas formas de arte son simplemente la canonicación de géneros inferiores y a eso le agregamos el concepto de la eliminación de los géneros de Tomachevski (1982) en el sentido de que un género alto puede desaparecer a partir de la infiltración en el género alto de los procedimientos del género bajo, podríamos establecer, mediante precisiones, algunos conceptos.

En primer lugar nos olvidaremos de géneros inferiores y superiores, alto y bajo, y consideraremos

a los géneros, en esta ocasión, solamente como formas activas o como formas desaparecidas. Las desaparecidas serían las que ya no se utilizan tal y como eran en su origen, lo que anteriormente llamé formas arcaicas, simples y menores: fábulas, alegorías, parábolas, etcétera. Mientras que al cuento, al ensayo y al poema, que gozan de buena salud, los consideraremos formas activas.

Por tanto, a partir de Schklovsky y Tomachevski es factible pensar que los nuevos géneros y subgéneros se pueden crear por la infiltración de formas activas o de formas desaparecidas en otras formas activas. Esto no hace que desaparezca la forma activa matriz sino que se cree una nueva, o quizás un nuevo género o subgénero. Esta nueva forma será distinta a las originales, pero al mismo tiempo conservará rasgos de las nuevas.

A la forma activa cuento, se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo y varios tipos de formas desaparecidas: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. De esta manera, va creándose un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen ser breves (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves

convienen mejor a su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros.

Sin embargo, estas formas activas o desaparecidas que se infiltran no son, exactamente, tal y como eran tradicionalmente. No olvidemos que el minicuento es un subgénero moderno, por tanto, las formas desaparecidas que se utilizan en él han sido mediatizadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Y esto sucede también con las formas activas. Entonces el cuento (tradicional, canónico) empieza a relacionarse con el ensayo, pero con cierto afán paródico o humorístico; la poesía, pero en prosa; quizás el teatro, ya que algunos de los minicuentos se limitan a un diálogo, pero no con sus rasgos diferenciadores absolutos. Con las formas desaparecidas el cambio es aún mayor. El humor, por ejemplo, está casi siempre presente. Entonces, las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos cotidianos, el chiste se “literaturiza”, la fábula en vez de ser moralizante es “amoralizante”, etcétera. Es curioso observar que esto cuadra con lo que obser-

va Tomachevski a propósito de la infiltración de los géneros bajos en los altos. Según el:

Una característica típica de los géneros bajos es la utilización cómica de los procedimientos. La penetración de los procedimientos de los géneros bajos en los altos se caracteriza por el hecho de que, mientras hasta aquel momento eran utilizados con fines cómicos, ahora reciben una nueva función estética, que nada tiene que ver con la comicidad. En esto consiste la renovación del procedimiento. (Tomachevski, 1982, 213)

Entre los especialistas en minicuento, se hace evidente que el minicuento se interrelaciona con otros géneros. Corral (1985) dice que este proceso podría llamarse desplazamiento, imbricación, frontera, empotramiento, transgresión, disolución o mezcla de géneros y que esto tiene un origen histórico. No sólo porque el cuento siempre fue *desgenerado* sino porque ciertas formas breves, anteriores al minicuento, ahora pasan a formar parte de éste. A este respecto apunta Fernández-Ferrer: “desde tiempos inmemoriales podemos encontrar en las diversas culturas géneros emparentados con el relato

microscópico: el cuento popular brevísimo, el chiste, los 'tantanes' ('Era tan...tan...'), la anécdota, la fábula, la parábola, el koán zen, los relatos sufíes, las tradiciones hasídicas..." (Fernández-Ferrer, 1990, 12).

Podemos ver que el minicuento resulta tan extraño, tan poco clasificable, tan alejado de lo tradicional porque es un nuevo género, o subgénero, se está formando otra forma narrativa. Como dice Fawcett (1991): "Existe un movimiento claramente orientado hacia la creación de nuevos géneros, al menos de manera parcial, a través de la fusión de los elementos más relevantes de los viejos géneros". Y como anota Koch (1981, 123), refiriéndose ya específicamente al minicuento: "Las rupturas de las normas literarias tradicionales y su subsiguiente incidencia crean los nuevos géneros y subgéneros en que luego se divide la literatura para poder estudiarla".

Hasta ahora, hemos visto que el carácter proteico del minicuento tiene dos vertientes. Por un lado, su vinculación al cuento, que en sus orígenes especialmente, pero también en su desarrollo, ha estado relacionado con otras formas narrativas y literarias. Por otra parte, su conexión con otros géneros viene dada por el carácter particular que poseen los nacimientos de nuevos géneros, que habitualmente se

dan por la fagocitación de otros géneros. Ahora bien, existe un tercer factor importante en el carácter proteico del minicuento que se debe a su carácter de narración brevísima.

Una de las consecuencias lógicas de una narración muy breve es que en ésta no se puede perder tiempo dando explicaciones, situando al lector o describiendo situaciones, personajes o acciones. Todo debe estar narrado de una manera muy concisa. Esta concisión es ayudada, como vimos anteriormente, por los cuadros.

En el minicuento puede notarse la existencia de lo que llamaremos cuadros genéricos, esto es, un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se utilizan mucho las formas de la fábula, el bestiario, el mito, etc., entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito, etcétera.

Estos cuadros genéricos servirían para que el autor dé al lector aún más datos, esta vez no de contenido sino de esquema narrativo. Esto es, si parte del marco consiste en referirse a la zorra y las uvas, que nos remitiría inmediatamente a una fábula conocida, esto puede ampliarse también dándole al

texto cierto aire de parentesco con una fábula: la sintaxis, ciertas fórmulas tradicionales de comenzar el relato, la participación de los animales humanizados, la moraleja o la falta de ésta, etcétera. El lector, entonces, no tendrá solamente el cuadro intertextual de zorro y uvas, sino también el cuadro genérico de fábula, y amplía su estructura de datos que lo ayudan a formar, esta vez, una forma estereotipada.

Sin embargo, los autores de minicuento no reconocen su escritura como una forma genérica. Al respecto, Koch observa:

En general, puede observarse que Juan José Arreola, al igual que otros autores de microrrelatos, no ha tratado conscientemente de establecer un nuevo subgénero. Más aún, su intención parece originarse precisamente en un impulso contrario: el no acatar las tradiciones literarias o las corrientes nacionales; el de resistirse a todo tipo de clasificación y encasillamiento. (Koch, 1986a, 122)

Más agresivo es el manifiesto de la revista *Zona*, de Barranquilla:

...concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formándose su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno (...) No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas. (Citado por Valadés, 1990, 28)

Epple desarrolla una interesante teoría sobre las confusiones genéricas en los minicuentos:

Si bien una parte de estos relatos se adecúa al diseño tradicional del cuento, destacándose sólo por su extrema concisión formal, hay otros que resisten una clasificación genérica determinada, problematizando su legalidad discursiva. En estos casos, lo que tenemos son formalizaciones textuales de un tipo de exploración discursiva que se asienta en un género u otro como simple vehículo coyuntural, una escritura que responde también a

una etapa de rearticulación expresiva donde aún no se han cancelado totalmente las formas discursivas tradicionales, pero tampoco se han decantado las nuevas modalidades literarias. (Epple, 1990, 17)

Según este autor, los minicuentos se vinculan intertextualmente con dos tipos de formas: las simples (en el sentido de Jolles), orales, y otras más cultas:

En el “minicuento” que encontramos en la nueva narrativa hispanoamericana, extremadamente diversificada, se perciben relaciones dialogantes tanto con la tradición oral y folklórica como con la tradición llamada usualmente “culto” (un término más adecuado sería “libresca”) (...) aunque hay muchos textos que pueden filiarse a la tradición más reciente de la “greguería” o que constituyen simplemente nuevas expresiones de “agudeza” o exploraciones paralelas a la antipoesía: proposiciones de antirrelatos. (Epple, 1984, 33)

En un artículo posterior, Epple ratifica su posición:

Algunos de estos relatos se vinculan a la tradición oral, recogiendo sus temas de folklore o la leyenda; otros son reelaboraciones de historias ya fijadas en textos clásicos, con los cuales establecen una relación intertextual; y otros basan su asunto en anécdotas, casos o sucedidos de la experiencia contemporánea, propuestos como un universo imaginativo de significación autosuficiente. (Epple, 1990, 13)

Los distintos autores relacionan los minicuentos con diversos géneros: Koch con el ensayo, el poema en prosa, la viñeta, la estampa, la anécdota, la ocurrencia y el chiste y las anotaciones de diario; Fernández-Ferrer, con el cuento popular brevísimo, el chiste, los “tantanes”, la anécdota, la fábula, la parábola, las tradiciones. Juan Armando Epple lo relaciona con el caso, la anécdota, el chiste, la reelaboración de mitos, la fábula, la parodia, la alegoría, el relato satírico, la greguería, el antirrelato y el cuento; Sequera, con el chiste, el breve de prensa, el juego de palabras, el poema en prosa, el aviso clasificado, la oración (religiosa), el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, la anécdota, la receta de cocina, la literatura de las medicinas,

las instrucciones de manual, la noticia de prensa, la carta al correo sentimental y el horóscopo. Por supuesto, cualquier lista de esta índole nunca sería exhaustiva. El minicuento tiene como rasgo diferencial el carácter proteico, por ende siempre estará relacionado con algún otro género. El minicuento es transgenérico por naturaleza.

Wilfrido Corral (1985), al hablar de la literatura de Monterroso, propone una serie de categorías que implican o que un género se apropia de otro o la coexistencia de dos géneros en un mismo texto. Es posible que sea esto lo que sucede con el minicuento. Son cuentos entremezclados con cualquiera de los géneros literarios y no literarios, escritos u orales que puedan adoptar una forma muy breve. En todo caso es evidente que hay una transgresión de géneros, buscada o no, consciente o no, un afán de salirse de los géneros establecidos. Epple dice que en los minicuentos hay un cuestionamiento implícito a la legalidad genérica y la necesidad de transgredir cánones (Epple, 1990, 19).

Recordemos las teorías de Genette sobre la hipertextualidad: “toda relación que une a un texto B [hipertexto] a un texto A [al que llamaré hipotexto] en el que se injerta de una manera que no es la del

comentario" (1989, 13), y la explicación: "Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación" (*Ibid.*, 17). Genette también plantea que "...la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (...) y, por tanto, de hipertextualidad" (17).

Según esto, cuando observamos un minicuento en el que hay mezcla de géneros o architextualidad genérica, se debe, en muchas ocasiones, a que es un hipertexto que deriva por transformación indirecta de un hipotexto.

Por lo general esta información es paródica. Entiendo aquí parodia según lo explica Genette como "la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación" (1989, 37) que, además, encaja muy bien en el minicuento ya que "...la parodia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible" (45), aunque es posible que "según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces, el efecto paródico desaparece" (50).

El minicuento también parodia géneros. Examinemos algunas de las formas literarias de las que hace uso el minicuento. Por una parte, utiliza los llamados géneros gnómicos (sentencias y reglas morales escritas en pocos versos): el aforismo (la sentencia breve y *doctrinal* que se propone como regla de alguna ciencia o arte); la alegoría (la obra o composición literaria en la que hay elementos que representan otros diferentes); la anécdota (relato breve de un hecho curioso que se hace como *ilustración, ejemplo* o entretenimiento); el caso (que suele ser la narración de un suceso); el chiste (suceso gracioso o festivo); el ejemplo (caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se propone y refiere, o *para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo*); la fábula o apólogo (la composición literaria en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, *se da una enseñanza útil o moral*); la ocurrencia (especie inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación); la parábola (narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o enseñanza, una verdad importante o una *enseñanza mo-*

ral); el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán (dicho *grave* y sucinto que encierra *doctrina o moralidad*).⁶ En el Anexo pueden observarse los siguientes ejemplos: aforismo (A-20), alegoría (A-24), anécdota (A-12), chiste (A-4), ejemplo (A-5), fábula (A-16 y A-21); ocurrencia (A-22), parábola (A-23), proverbio (A-25). Según las definiciones explicadas anteriormente, todas estas formas de las que a menudo se nutre el minicuento están relacionadas con la moral, pero como podemos observar en los ejemplos del Anexo, ningún minicuento basado en estas formas termina conteniendo enseñanzas morales y sí todo lo contrario. Estos textos se han parodiado, su sentido ha sido desviado mediante un proceso de transformación. La transformación convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente. Obviamente, este proceso es lógico, justamente todas estas formas que ha fagocitado el minicuento no sólo son arcaicas, sino que ya no se utilizan. Éstos no son tiempos de reflexiones morales y sí, más bien, de críticas sociales, de humor que hace reflexionar, de entretenimiento que haga pensar.

⁶ Las definiciones provienen del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia. Edición de 1984. Los subrayados son nuestros.

Esto sin contar que, aun sin implicaciones de moralidad, hay formas narrativas que varían mucho al pasar al minicuento. Así, el caso, que está relacionado con el caso en el sentido policial o legal en las formas simples de Jolles, con un suceso o acontecimiento como definición clásica, se convierte en una ficción fantástica en el minicuento:

Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera, prefiero el término “caso”, cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos (...) El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento. (Anderson-Imbert, 1979, 43)

Estas parodias pueden inscribirse en lo que Genette llama “parodia mínima”, a la que denomina la forma más rigurosa de la parodia y que “consiste en

retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1989, 27).

Podríamos concluir, entonces, que el carácter proteico convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido, al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota.

A partir de estas características podemos llegar a una definición global: el minicuento es una narración sumamente breve (no suelen tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias.

BIBLIOGRAFÍA

I. MINICUENTOS

- Álvarez, Mariela (1978), *Textos de anatomía comparada*, Caracas, Fundarte.
- Anderson-Imbert, Enrique (1971), *La locura juega al ajedrez*, México, Siglo XXI.
- (1976), *Cuentos en miniatura*, Antología, Caracas, Equinoccio.
- (1990), *Narraciones completas*, Vol. I, Buenos Aires, Corregidor.
- Armas Alfonzo, Alfredo (1969), *El osario de dios*, Cumaná, Editorial Púa.
- Arreola, Juan José (1974), *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz.
- (1980), *Confabulario personal*, Barcelona, Bru-guera.
- (1985), *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz.
- Balza, José (1976), *Ejercicios narrativos*, Caracas, Gobernación del Distrito Federal/Centro Simón Bolívar.

- Barrera, Alberto (1990), *Edición de lujo*, Caracas, Fundarte.
- Barrera Linares, Luis (1980), *En el bar la vida es más sabrosa*, Caracas, Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.
- Bello Porras, José Gregorio (s.d.), *Andamiaje*, Caracas, CELARG.
- Bierce, Ambrose, *Fábulas fantásticas*.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1973), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada.
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1978), *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé.
- (1980), *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Britto García, Luis (1970), *Rajatabla*, Caracas, Ediciones Bárbara.
- (1983), *La orgía imaginaria*, Caracas, Monte Ávila.
- Cabrera Infante, Guillermo (1974), *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Seix Barral.
- (1976), *Exorcismo de esti(l)lo*, Barcelona, Seix Barral.

- Calzadilla Arreaza, Juan (1978), *Muerte básica*, en VVAA, *Cuerpo Plural*, Caracas, Ediciones La Gaveta.
- Cortázar, Julio. (1974), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI.
- (1979), *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona/Buenos Aires, EDHASA/Latinoamericana.
- (1985), *Último round*, México, Siglo XXI.
- Denevi, Marco (1984), *Falsificaciones (Obras completas, t. 4)*, Buenos Aires, Corregidor.
- (1987), *Cartas peligrosas y otros cuentos (Obras completas, t. 5)*, Buenos Aires, Corregidor.
- Elizondo, Salvador (1984), *El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz.
- Garmendia, Salvador (1986), *Hace mal tiempo afuera*, Caracas, Fundarte.
- Gomes, Miguel (1987), *Visión memorable*, Caracas, Fundarte.
- Gómez, Iliana (1981), *Confidencias del cartabón*, Caracas, Fundarte.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988), *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- Guayke, Chevige (1980), *Faltrikera y otros bolsillos*, Caracas, Equinoccio.

- Herrera, Earle (1979), *Los caminos borrados*, Caracas, Fundarte.
- Jiménez Emán, Gabriel (1981), *Los 1.001 cuentos de una sola línea*, Caracas, Fundarte.
- León, Eleazar (1991), *Ejercicio para demonios y otras instigaciones*, Caracas, Fondo Editorial Orlando Araujo/Dirección de Cultura UCV.
- Liendo, Eduardo (1987), *El cocodrilo rojo*, Caracas, Selevén.
- López Ortega, Antonio (1978), "Larvarios", en VVAA, *Cuerpo Plural*, Caracas, Ediciones La Gaveta.
- (1990), *Calendario*, Caracas, Monte Ávila.
- (1991), *Naturalezas menores*, Caracas, Alfadil.
- Marquina, Adelis (1983), *El habitante final*, Caracas, Fundarte.
- Mata, Humberto (1970), *Imágenes y conductos*, Caracas, Monte Ávila.
- Miranda, Julio (1992a), *El guardián del museo*, Caracas, Monte Ávila.
- Moacyr, Scliar (1989), *La oreja de Van Gogh*, La Habana, Casa de las Américas.
- Monterroso, Augusto (1981), *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1982), *Mr. Taylor & Co.*, La Habana, Casa de las Américas.

- (1983), *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral.
- (1985), *La palabra mágica*, Barcelona, Muchnik Editores.
- (1987), *La letra E: fragmentos de un diario*, México, Era.
- (1989), *Viaje al centro de la fábula*, México, Era.
- (1990), *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era.
- Pacheco, José Emilio (1985), *El viento distante*, México, Era.
- (1990), *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era.
- Piñera, Virgilio (1983), *Cuentos*, Madrid, Alfaguara.
- Quintero, Ednodio (1974), *La muerte viaja a caballo*, Mérida, La Draga y el Dragón.
- (1988), *La línea de la vida*, Caracas, Fundarte.
- Ramos Sucre, José Antonio (1980), *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Raventós, José (1991), *Cuentos cortísimos*, Mérida, Solar.
- Ribeyro, Julio Ramón (1983), *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets.
- Rubén Darío (1988), *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Salas, Alejandro (1980), *Textos para antes de ser narrados*, Caracas, Fundarte.
- Salazar, Jesús (1985), *Frituras, partituras y pinturas que no dicen nada*, Caracas, Ronkera.
- Samperio, Guillermo (1991), *El hombre de la penumbra*, Caracas, Alfadil.
- Sequera, Armando José (s.d.), *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta*, Caracas, CELARG.
- (1986), *Escena de un spaguetti western*, Caracas, Ediciones OOX.
- Strepponi, Blanca (1982), “Adela tiene el pelo rojo y cree en los espíritus”, en Antonio López Ortega; Miguel Angel Piñero; Blanca Strepponi, *Voces nuevas, Narrativa*, Caracas, CELARG.
- Torri, Julio (1981), *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1980), *Diálogo de los libros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Trejo, Oswaldo (1985), *Una sola rosa y una mandarina*, Caracas, La Draga y el Dragón.
- Valadés, Edmundo (1989), *De bolsillo*, México, Universidad de Guadalajara/Xalli-Patronato del Teatro Isauro Martínez.

I.1 ANTOLOGÍAS DEL MINICUENTO

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1957), *Cuentos breves y maravillosos*, Buenos Aires, Losada.
- Epple, Juan Armando (1990), *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*, Santiago, Mosquito comunicaciones.
- Fernández-Ferrer, Antonio (1990), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz.
- Shapard, Robert y James Thomas (1989), *Ficción súbita*, Barcelona, Anagrama.
- Valadés, Edmundo (1984), *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VVAA (1979), *Antología. Para leer en la cola*, Caracas, Libros de hoy, *El Diario de Caracas*.

II. SOBRE EL MINICUENTO Y SUS AUTORES

- Campos, Marco Antonio (1988), “Alrededor de Augusto Monterroso”, en *La literatura de Augusto Monterroso*.
- (1989), “Torri y Tres libros”, en *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*.

- Cardona López, José (1990), "El cuento breve colombiano: una antología", en *Puro cuento*, 21, Buenos Aires, marzo/abril.
- Carrera, Gustavo Luis (1992), "Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo", en VVAA, *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila.
- Corral, Wilfrido (1985), *Lector, sociedad y género en Monterroso*, México, Universidad Veracruzana.
- Epple, Juan Armando (1984), "Ensayo sobre el mini-cuento en Hispanoamérica", en *Obsidiana*, 3, Santiago, noviembre, 33-35.
- (1988), "Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica", en *Puro cuento*, 10, Buenos Aires, mayo/junio, 31-33.
- (1990), "Introducción. Brevísima relación sobre el mini-cuento", en *Brevísima relación*.
- Espejo, Beatriz (1986), *Julio Torri, voyeurista desencantado*, México, UNAM.
- (1989), "Julio Torri", En: *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*.
- Fernández-Ferrer, Antonio (1990), "La mano de la hormiga" [Introducción], en *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*.

- Gerlach, John (1989), "The margins of narrative: the very short story, the prose poem and the lyric", en *Short Story Theories at a Crossroads*.
- Horl, Sabine (1988), "Ironía y timidez en Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*.
- Jitrik, Noé (1988). "Un filósofo de la naturaleza humana", en *La literatura de Augusto Monterroso*.
- Koch, Dolores M. (1981), "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispanamérica*. x, 30, 123-130.
- (1986a), *El micro-relato en México, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, City University of New York, Ph.D. Dissertation.
- (1986b), "El micro-relato en México, Torri, Arreola, Monterroso", en *De la crónica a la nueva narrativa*, México, Oasis, 161-177.
- (1989), "Julio Torri y la crítica", en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*.
- Miliani, Domingo (1987), "Alfredo Armas Alfonzo: maestro del mini cuento", en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*, Cumaná, Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre/Consejo Nacional de la Cultura.
- Miranda, Julio E. (1992b), "Breve que te quiero breve", en *Domingo hoy*, Caracas, 30/8/92.

- (1992c), *El cuento breve en Venezuela*, Ponencia en el Coloquio Latinoamericano de Narrativa, Caracas.
- Montiel González, Maritza (1989), *Ruptura y convención en Augusto Monterroso*, Tesis de Maestría. USB.
- Omil, Alba y Raúl Alberto Piérola (1981), “Enrique Anderson-Imbert y el minicuento”, en *Claves para el cuento*, Buenos Aires, Plus Ultra, 125–130.
- Oviedo, José Miguel (1976), “Lo bueno, si breve...”, en *Monterroso*.
- Quintero, Ednodio (1992), “Naturalezas menores: una propuesta minimal”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 1/3/92.
- Rangel Guerra, Alfonso (1992), “La oveja negra cumple años”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 247, México, mayo, 38–39.
- Rama, Ángel (1976), “Un fabulista de nuestro tiempo”, en *Monterroso*. También en *La literatura de Augusto Monterroso*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Robb, James Willis (1989), “El arte de Julio Torri”, en *Julio Torri y la crítica de los años ochenta*.
- Ruffinelli, Jorge (comp.) (1976), *Monterroso*. Xalapa, México, Universidad Veracruzana. Anejo No. 1

- de la Revista *Texto Crítico*.
- Sequera, Armando José (1987), "Alfredo Armas Alfonzo, iniciador del cuento breve en Venezuela", en *Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo*.
- (1990), "Apuntes sobre el minicuento en Venezuela", en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 25/3/90.
- Valadés, Edmundo (1990), "Ronda por el cuento brevísimo", en *Puro Cuento*, 21, Buenos Aires, marzo/abril.
- Yates, Donald (1973), "Un acercamiento a Marco Denevi", en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*.
- Zaïtzeff, Serge I. (comp.) (1989), *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*.

III. SOBRE TEORÍA DEL CUENTO, TEORÍA DE LA LITERATURA Y OTROS

- Aguiar e Silva, Vítor de (1972), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- Anderson-Imbert, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar.
- Barrera Linares, Luis (1991), *Aproximación al discurso narrativo en el marco del cuento venezolano*.

- no contemporáneo*, Trabajo de ascenso, USB.
- (1992), “Estructura y función estético literaria del cuento venezolano actual”, en VVAA, *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*.
- Barthes, Ronald (1989), *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI
- (1987), *S/Z*, México, Siglo XXI.
- (1990), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- (1974), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967), *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba.
- Bosch, Juan (1967), *Teoría del cuento. Tres ensayos*, Mérida, ULA.
- Calvino, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- Campos, Haroldo de (1972), “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- (1977), *Ruptura dos generos na literatura latinoamericana*, Sao Paulo, Perspectiva.
- Carrera, Gustavo Luis (1992), “Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo”, en *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila.
- Castagnino, Raúl (1976), “Jurisdicciones del epos:

- contar, narrar, relatar. Pequeña introducción a la narratología”, en *Revista Chilena de la Literatura*, 7, Santiago, diciembre, 27–36.
- (1977). “*Cuento artefacto*” y *artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.
- Cortázar, Julio (1973), “Algunos aspectos del cuento”, en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets.
- (1984), “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, México, Siglo XXI.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1987), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (1988), *Una introducción a la teoría literaria*, México, Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- (1977), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Etiemble (1977), *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*, Madrid, Taurus.
- Fawcett, Brian (1991), “Hacia lo vernáculo hipermodernista. Hacia una con(fusión) de los géneros literarios. ¿Es suficiente la confusión?”, en *Imagen*, 100–76, Caracas, abril.
- Ford, Richard (1991), “El arte del cuento corto”, en

- El País Libros*, Madrid, 23/6/91.
- Friedman, Norman (1993), "Qué hace breve un cuento breve", en Pacheco, Carlos y Luis Barreira Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila.
- Frye, Northrop (1977), *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Hanson, Clare (1989), *Re-reading the short story*, London, MacMillan.
- Jaffé, Verónica (1991), *El relato imposible*, Caracas: Monte Ávila/CELARG.
- Jolles, André (1972), *Las formas simples*, Santiago, Editorial Universitaria.
- Kayser, Wolfgang (1976), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Lancelotti, Mario A. (1965), *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Lohafer, Susan & Jo Ellyn Clarey (1989), *Short Story at a Crossroads*, Baton Rouge & London, Louisiana University Press.
- Mastrángelo, Carlos (1973), "El cuento y el relato", en *Bibliograma*, 44, octubre-diciembre, 4.
- Mata, Humberto (1992), "Aproximaciones", en *Ba-*

- jo Palabra*, Caracas, 16, 23/8/92.
- Mathews, Brander (1993), "La filosofía del cuento", en Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila.
- Meletinski, E. (1972), *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.
- Navarro, Armando (1992), "Incursiones en lo ficticio fantástico", en VVAA. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila.
- Needler, Howard (1991), "The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres", en *New Literary History*, Vol. 22, 2, Spring.
- Omil, Alba y Raúl A. Piérola (s.d.), *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, Nova.
- Ortega, Julio (1992), "El nuevo cuento hispanoamericano", en *Bajo Palabra*, Caracas, 16, 23/8/92.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comps.) (1993), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila.
- Pacheco, Carlos (1993), "Criterios para una conceptualización del cuento", en Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (comps.). *Op. cit.*
- Pasco, Allan H. (1991), "On Defining Short Stories", en *New Literary History*, Vol. 22, 2, Spring.

- Paz, Octavio (1973), *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz.
- Perus, Françoise (1990), "Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento", en *Puro cuento*, 21, Buenos Aires, septiembre-octubre.
- Propp, Vladimir Ja. (1972), *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Juan Goyanarte.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972), "Tradición y renovación", en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- Rosenblat, María Luisa (1990), *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monte Ávila.
- Santaella, Juan Carlos (1992), "El lector aburrido", en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 2/8/92.
- Stanton, Robert (1969), *Introducción a la narrativa*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- Tomachevski, Boris (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- VVAA (1973), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia.
- (1992), *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila.

—(1992), “El cuento como género y su lugar en la narrativa venezolana”, en *Folios*, 23, Caracas, mayo-junio.

Van Dijk, Teun (1980), *Estructuras y funciones del discurso narrativo*, México, Siglo XXI.

Vodicka, Felix y Oldrich Belic (1971), *El mundo de las letras*, Valparaíso: Ediciones Universitarias.

Wellek, René y Austin Warren (1974), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

IV. REVISTAS

Puro cuento. Buenos Aires.

Nº 21. Marzo-abril 1990.

Nº 22. Mayo-junio 1990.

Nº 24. Septiembre-octubre 1990.

El cuento. Revista de imaginación. México.

Enero-junio 1988.

Julio-diciembre 1988.

Enero-junio 1989.

Julio-diciembre 1989.

Enero-marzo 1990.

ANEXOS

EL NACIMIENTO DE LA COL

En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente, el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios.

—Eres bella.

—Lo soy, dijo la rosa.

—Bella y feliz —prosiguió el diablo—. Tienes el color, la gracia y el aroma. Pero...

—¿Pero?...

—No eres útil. ¿No miras esos altos árboles llenos de bellotas? Ésos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas. Rosa, ser bella es poco...

La rosa entonces —tentada como después lo sería la mujer— deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.

Pasó el buen Dios después del alba siguiente.

—Padre— dijo aquella princesa floral, temblan-

do en su perfumada belleza—, ¿queréis hacerme útil?

—Sea, hija mía —contestó el Señor sonriendo.
Y entonces vio el mundo la primera col.

RUBÉN DARÍO.
(*Cuentos completos*)

TRAGEDIA

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga.

Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y luego tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel, perfectamente fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados sino llenos de

asombro, por no poder entender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda.

VICENTE HUIDOBRO.

(*Obras completas*, Tomado de: *Brevísima relación*)

EL MANDARÍN

Yo había perdido la gracia del emperador de China.

No podía dirigirme a los ciudadanos sin advertirles de modo explícito mi degradación.

Un rival me acusó de haberme sustraído a la visita de mis padres cuando pulsaron el tímpano colocado a la puerta de mi audiencia.

Mis criados me negaron a los dos ancianos, cacucos y desdentados, y los despidieron a palos.

Yo me prosterné a los pies del emperador cuando bajaba a su jardín por la escalera de granito. Recuperé el favor comparando su rostro al de la luna.

Me confió el debelamiento y el gobierno de un distrito lejano, en donde habían sobrevenido desórdenes. Aproveché la ocasión de probar mi fidelidad.

La miseria había soliviantado a los nativos. Agonizaban de hambre en compañía de sus perros furiosos. Las mujeres abandonaban sus criaturas a unos cerdos horripilantes. No era posible roturar el suelo sin provocar la salida y la difusión de mias-

mas pestilentes. Aquellos seres lloraban en el nacimiento de un hijo y ahorranaban escrupulosamente para comprarse un ataúd.

Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres.

El emperador me honró con su visita, me subió algunos grados en su privanza y me prometió la perdición de mis émulos.

Sonrió dichosamente al mirar los brazos de las mujeres convertidos en bastones.

Las hijas de mis rivales salieron a mendigar por los caminos.

JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE.

(Las formas del fuego)

CUENTO CUBANO

Una mujer. Encinta. En un pueblo de campo. Grave enfermedad: tifus, tétanos, influenza, también llamada trancazo. Al borde de la tumba. Ruegos a Dios, a Jesús y a todos los santos. No hay cura. Promesa a una virgen propicia: si salvo, Santana, pondré tu nombre Ana a la criaturita que llevo en mis entrañas. Cura inmediata. Pero siete meses más tarde en vez de una niña nace un niño. Dilema. La madre decide cumplir su promesa, a toda costa. Sin embargo, para atenuar el golpe y evitar chaco-tas deciden todos tácitamente llamar al niño Anito.

GUILLERMO CABRERA INFANTE.
(Exorcismo de esti(l)lo)

TABÚ

El ángel de la guarda le susurra a Fabián, por detrás del hombro:

—¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.

—¿Zangolotino? —pregunta Fabián azorado.

Y muere.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT.

(Las pruebas del caos)

A-6

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

AUGUSTO MONTERROSO.

(Obras completas (y otros cuentos))

A-7

HABÍA UNA VEZ [1]

Había una vez un cuento de nunca acabar que también empezaba así: Había una vez...

JOSÉ EMILIO PACHECO.

(La sangre de Medusa)

A-8

DOLORES ZEUGMÁTICOS

Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con
ella mi amor y su larga cabellera negra.

GUILLERMO CABRERA INFANTE.

(Exorcismo de esti(l)o)

VENGANZA

Empezó con un ligero y tal vez accidental roce de dedos en los senos de ella. Luego un abrazo y el mirarse sorprendidos. ¿Por qué ellos? ¿Qué oscuro designio lo obligaba a reconocerse de pronto? Después largas noches y soleados días en inacabable y frenética fiebre. Cuando a ella se le notaron los síntomas del embarazo, el padre enfurecido gritó: —Venganza. Buscó la escopeta, llamó a su hijo y se la entregó diciéndole: —Lavarás con sangre la afrenta al honor de tu hermana. Él ensilló el caballo moro y se marchó del pueblo, escopeta al hombro. En sus ojos no brillaba la sed de venganza pero sí la tristeza del nunca regresar.

Ednodio Quintero.

(La muerte viaja a caballo)

OFICIO NARRATIVO

Siempre he querido escribir una gran novela. La historia de un hombre que se despierta y va al espejo y ve su rostro insípido, simple, animal. La historia de la historia de un hombre en un espejo tan profundo como la gloria de una ballena muerta.

Entonces me levanto, decidido a escribir, voy al baño y ¡ah! un espejo.

ALBERTO BARRERA.

(Edición de lujo)

EL SAPO

Salta de vez en cuando, sólo para probar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él, es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo.

JUAN JOSÉ ARREOLA.
(*Bestiario*)

CUENTO POLICIAL

Rumbo a la tienda donde trabajaba como vendedor, un joven pasaba todos los días por delante de una casa en cuyo balcón una mujer bellísima leía un libro. La mujer jamás le dedicó una mirada. Cierta vez el joven oyó en la tienda a dos clientes que hablaban de aquella mujer. Decían que vivía sola, que era muy rica y que guardaba grandes sumas de dinero en su casa, aparte de las joyas y la platería. Una noche el joven, armado de ganzúa y de una linterna sorda, se introdujo sigilosamente en la casa de la mujer. La mujer despertó, empezó a gritar y el joven se vio en la penosa necesidad de matarla. Huyó sin haber podido robar ni un alfiler, pero con el consuelo de que la policía no descubriría al autor del crimen. A la mañana siguiente, al entrar en la tienda, la policía lo detuvo. Azorado por la increíble sagacidad policial, confesó todo. Después se enteraría de que la mujer llevaba un diario íntimo en el que había escrito que el joven vendedor de la

tienda de la esquina, buen mozo y de ojos verdes,
era su amante y que esa noche la visitaría.

MARCO DENEVI.

(Cartas peligrosas y otros cuentos)

HABÍA UNA VEZ [2]

Un apuesto joven llama a la puerta y le pide que se calce la más hermosa de las zapatillas. En cuanto observa que ésta se ajusta al pie perfectamente, la toma del brazo al mismo tiempo que le dice:

—Queda usted arrestada, esta zapatilla fue hallada en la escena del crimen.

JAVIER QUIROGA G.

(Tomado de *El libro de la imaginación*)

EL NUNCA CORRESPONDIDO
AMOR DE LOS FUERTES POR LOS DÉBILES

Hasta el fin de sus días Perseo vivió en la creencia de que era un héroe porque había matado a la Gorgona, a aquella mujer terrible cuya mirada, si se cruzaba con la de un mortal, convertía a éste en una estatua de piedra. Pobre tonto. Lo que ocurrió fue que Medusa, en cuanto lo vio de lejos, se enamoró de él. Nunca le había sucedido antes. Todos los que, atraídos por su belleza, se habían acercado y la habían mirado en los ojos, quedaron petrificados. Pero ahora Medusa, enamorada a su vez, decidió salvar a Perseo de la petrificación. Lo quería vivo, ardiente y frágil, aun al precio de no poder mirarlo. Bajó, pues, los párpados. Funesto error el de esta Gorgona de ojos cerrados: Perseo se aproximará y le cortará la cabeza.

MARCO DENEVI.
(*Falsificaciones*)

LAS VÍRGENES PRUDENTES

Requerida de amores por un pastor y por el rey Salomón, la Sulamita no duda. Alguna boba, borracha de romanticismo, habría elegido al pastor y, transcurrida la luna de miel, hubiese empezado a soñar con el rey Salomón. Ese sueño dorado terminaría por estropearle la vida junto al pastor. En cambio la Sulamita opta por el rey Salomón y después, cuando sueña con el pastor, ese sueño de contigo pan y cebolla la enaltece ante sus propios ojos.

MARCO DENEVI.
(*Falsificaciones*)

LA TORTUGA Y LA LIEBRE

Esta fábula la han contado desde los sofistas hasta Samaniego, pasando por Lewis Carroll, Kafka y Lord Dunsany, quien lo hizo tan bien o mejor que sus predecesores. En su fábula irlandesa la tortuga tenaz gana como siempre a la indolente liebre. Pero durante la celebración del triunfo del quelonio sobre el roedor se declara un incendio voraz en el bosque y se decide, por consenso animal, enviar a buscar a los imprescindibles bomberos con el cuadrúpedo más veloz.

Como se puede leer arriba, no hay por qué contar de nuevo esta fábula.

Moraleja: No intentes siquiera hacer lo que otros han hecho muy bien antes, a no ser que puedas hacerlo mejor que Lord Dunsany.

GUILLERMO CABRERA INFANTE.

(Exorcismo de esti(l)o)

OPUS 8

—**J**úrenos que si despierta, no se la va a llevar —pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal—. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa y nos cocine.

ARMANDO JOSÉ SEQUERA.

(Escena de un Spaguetti Western)

A-18

LA BÚSQUEDA

Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo
la ciudad en busca de Ulises.

EDMUNDO VALADÉS.

(De bolsillo)

EL TRABAJO Nº 13 DE HÉRCULES

Según el apócrifo Apolodoro de la Biblioteca, “Hércules se hospedó durante cincuenta días en casa de un tal Tespio, quien era padre de cincuenta hijas a todas las cuales, una por una, fue poniendo en el lecho del héroe porque quería que éste le diese nietos que heredasen su fuerza. Hércules, creyendo que eran siempre la misma, las amó a todas”. El pormenor que Apolodoro ignora o pasa por alto es que las cincuenta hijas de Tespio eran vírgenes. Hércules, corto de entendederas como todos los forzudos, siempre creyó que el más arduo de sus trabajos había sido desflorar a la única hija de Tespio.

MARCO DENEVI.

(Falsificaciones)

A-20

Las mentes son como los relojes: no las más finas las que fácilmente se descomponen, las que acogen a ciegas cualquier necia moda que las apasiona y las saca de tino.

JULIO TORRI.

(Tres libros)

EL BURRO Y LA FLAUTA

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

AUGUSTO MONTERROSO.

(La oveja negra y demás fábulas)

A-22

MEMORIAS DE JUAN CHARRASQUEADO

— Yo no lo maté: él solito se le atravesó a la bala.

JOSÉ EMILIO PACHECO.
(*La sangre de Medusa*)

LA FAMA

El poeta la vio pasar, aprisa; y aprisa corrió tras ella y se quejó:

—¿Y nada para mí? A tantos poetas que valen menos ya los has distinguido: ¿y a mí cuándo?

La Fama, sin detenerse, miró al poeta por encima del hombro y contestó sonriéndole mientras apresuraba la carrera:

—Exactamente dentro de dos años, a las cinco de la tarde, en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, un joven periodista abrirá el primer libro que publicaste y empezará a tomar notas para un estudio consagratorio. Te prometo que allí estaré.

—¡Ah, te lo agradeceré mucho!

—Agradécemelo ahora, porque dentro de dos años ya no tendrás voz.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT.

(El gato de Cheshire)

EL ZORRO ES MÁS SABIO

Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba a ese tipo de personas que dice voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir “¿Que pasa con el Zorro?”, y cuando lo en-

contraban en los cocteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

—Pero si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

—Y muy buenos —le contestaban—; por eso mismo tiene usted que publicar otro.

El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer.”

Y no lo hizo.

AUGUSTO MONTERROSO.

(La oveja negra y demás fábulas)

A-25

PENSAMIENTOS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Pobre *pero* honrado. ¿No deberían decirlo los ricos? Rico *pero* honrado.

MARCO DENEVI.
(*Falsificaciones*)

INSTRUCCIONES PARA LLORAR

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente.

Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de crecer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca*.

Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia dentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Du-

ración media del llanto, tres minutos.

JULIO CORTÁZAR

(Historias de cronopios y de famas)

SI EL DICCIONARIO MANUAL E ILUSTRADO
DE LA LENGUA ESPAÑOLA, DE LA REAL
ACADEMIA, LIMPIARA, FIJARA Y DIERA
ESPLENDOR A LA MUJER TAL COMO DEFINE
AL PERRO, EN LA EDICIÓN DE ESPASA-CALPE
DE MIL NOVECIENTOS CINCUENTA EN LA
PÁGINA MIL CIENTO SETENTA Y TRES...

MUJER. f. Mamífero omnívoro doméstico, de tamaño, forma y piel muy diversos, según las razas, pero siempre con las mamas más pequeñas que las nalgas, las cuales suele asentar la hembra para orinar. Tiene oído muy fino y es inteligente y muy leal al hombre.//

GUILLERMO CABRERA INFANTE
(*Exorcismos de esti(l)lo*)

CONSERVACIÓN DE LOS RECUERDOS

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala con un cartelito que dice: *Excursión a Quilmes, o: Frank Sinatra*.

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y dicen: *No vayas a lastimarte*, y también: *Cuidado con los escalones*. Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

JULIO CORTÁZAR

(*Hitorias de cronopios y de famas*)

ICTIOCENTAURUS

Licofronte, Claudiano y el gramático bizantino Juan Tzetzes han mencionado alguna vez los *ictiocentauros*; otra referencia a ellos no hay en los textos clásicos. Podemos traducir *ictiocentauros* por centauros-peces; la palabra se aplicó a seres que los mitólogos han llamado también centauro tritones. Su representación abunda en la estructura romana y helenística. De la cintura arriba son hombres, de la cintura abajo son peces y tienen patas delanteras de caballo o de león. Su lugar está en el cortejo de las divinidades marinas, junto a los hipocampos.

JORGE LUIS BORGES.

(*Manual de Zoología fantástica*)

CAMÉLIDOS

El pelo de la llama es de impalpable suavidad, pero sus tenues guedejas están cinceladas por el duro viento de las montañas, donde ella se pasea con arrogancia, levantando el cuello esbelto para que sus ojos se llenen de lejanía, para que su fina nariz absorba todavía más alto la destilación suprema del aire enrarecido.

Al nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de la arena, mientras el viento desértico golpea el macizo velamen de sus jorobas.

Para el que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria.

JUAN JOSÉ ARREOLA.

(*Bestiario*)

DESASTROSO FIN DE LOS TRES REYES MAGOS

“**H**erodes, viéndose burlado por los Magos se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños de Belén” (Mateo, 2, 16). Camino de regreso a sus tierras, los tres Reyes Magos oyeron a sus espaldas el clamor de la Degollación. Más de una madre corrió tras ellos, los alcanzó y los maldijo. De todos modos la noticia se propagó velozmente. Marcharon entre puños crispados y sordas recriminaciones de hombres y mujeres. En una encrucijada vieron a José y a María que huían a Egipto con el Niño. Cuando llegaron a sus respectivos países los mató el remordimiento.

MARCO DENEVI.
(*Falsificaciones*)

A LA SALIDA DEL INFIERNO

—Dante: Adiós, dulce maestro.

—Virgilio: ¡Cómo! ¿Y el Purgatorio? ¿Y el Paraíso?

—Dante: ¡Para qué! Quien conoció el Infierno ya no tiene ningún interés en el Purgatorio. Y respecto al Paraíso, sabe que es la ausencia de infierno.

MARCO DENEVI.

(Falsificaciones)

VIEJA ESTAMPA

Dos criados abren presurosos, a la curiosidad de los desocupados, las pesadas hojas de la puerta, cuyos tableros de cedro ostentan —en rica obra de talla— las armas de los Castillas, de los Mendozas, de los Altamiranos de Velasco.

Tirada por piafantes brutos, sale la carroza, con muelles sacudimientos, de la penumbra del zaguán al deslumbramiento de la calle.

El Conde de Santiago de Calimaya se encamina al palacio del Virrey. Han llegado pliegos de la Metrópoli que tratan de asuntos graves. La Real Audiencia y el Arzobispo tienen en la corte poderosos valedores.

Y mientras pasa la carroza rebotando por el empedrado de la calle de Flamencos, los indios se descubren, los criollos se detienen curiosos.

Indiferente a todos, tras los cristales, el señor conde toma rapé de una caja de oro, con sus dedos descarnados y temblorosos.

JULIO FORRI
(*Tres libros*)

FANTASÍAS MEXICANAS

...**a**l moro Búcar y a aquel noble Marqués de Mantua, teníalos de su linaje.

Por el angosto callejón de la Condesa, dos carrozas se han encontrado. Ninguna retrocede para que pase la otra.

—¡Paso al noble señor don Juan de Padilla y Guzmán, Marqués de Santa Fe de Guardiola, Oidor de la Real Audiencia de México!

—¡Paso a don Agustín de Echeverz y Subiza, Marqués de la Villa de San Miguel de Aguayo, cuyos antepasados guerrearon por su Majestad Cesárea en Hungría, Transilvania y Perpiñán!

—¡Por bisabuelo me lo hube a don Manuel Ponce de León, el que sacó de la leonera el guante de doña Ana!

—¡Mi tatarabuelo Garcilaso de la Vega rescató el Ave María del moro que la lleva atada a la cola de su bridón!

Tres días con sus noches se suceden y aún están

allí los linajudos magnates, sin que ninguno ceda el paso al otro. Al cabo de estos tres días —y para que no sufriera mancilla ninguno de ambos linajes— mandó el Virrey que retrocedieran las carrozas al mismo tiempo, y la una volvióse hacia San Andrés y la otra fuese por la calle del Puente de San Francisco.

JULIO TORRI.

(Tres libros)

RECETA CASERA

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígales a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que no lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.

Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.

JUAN JOSÉ ARREOLA

(Palindroma)

DE FUNERALES

Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionadío. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegírico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan pocas probabilidades de divertirnos como a un teatro.

JULIO TORRI.
(Tres libros)

LA REINA VIRGEN

He sabido que Isabel I de Inglaterra fue un hombre disfrazado de mujer. El travestismo se lo impuso la madre, Ana Bolena, para salvar a su vástago del odio de los otros hijos de Enrique VIII y de las maquinaciones de los políticos. Después ya fue demasiado tarde y demasiado peligroso para descubrir la superchería. Exaltado al trono, cubierto de sedas y de collares, no pudo ocultar su fealdad, su calvicie, su inteligencia y su neurosis. Si fingía amores con Leicester, con Essex, y con sir Walter Raleigh, aunque sin trasponer nunca los límites de un casto flirteo, era para disimular. Y rechazaba con obstinación y sin aparente motivo las exhortaciones de su fiel ministro Lord Cecil para que contrajese matrimonio aduciendo que el pueblo era su consorte. En realidad estaba enamorado de María Estuardo. Como no podía hacerla suya recurrió al sucedáneo del amor: a la muerte. Mandó decapitarla, lo que

para su pasión desgraciada habrá sido la única manera de poseerla.

MARCO DENEVI.
(*Falsificaciones*)

TEMA PARA UN TAPIZ

El general tiene sólo ochenta hombres, y el enemigo cinco mil. En su tienda el general blasfema y llora. Entonces escribe una proclama inspirada, que palomas mensajeras derraman sobre el campamento enemigo. Doscientos infantes se pasan al general. Sigue una escaramuza que el general gana fácilmente, y dos regimientos se pasan a su bando. Tres días después, el enemigo tiene sólo ochenta hombres y el general cinco mil. Entonces el general escribe otra proclama, y setenta y nueve hombres se pasan a su bando. Sólo queda un enemigo, rodeado por el ejército del general que espera en silencio. Transcurre la noche y el enemigo no se ha pasado a su bando. El general blasfema y llora en su tienda. Al alba el enemigo desenvaina lentamente la espada y avanza hacia la tienda del general. Entra y lo mira. El ejército del general se desbanda, sale el sol.

JULIO CORTÁZAR.

(Historias de cronopios y de famas)

ALAS

Yo ejercía entonces la medicina en Humanhuaca.

Una tarde me trajeron un niño descalabrado; se había caído por el precipicio de un cerro. Cuando para revisarlo le quité el poncho vi dos alas. Las examiné: estaban sanas. Apenas el niño pudo hablar le pregunté:

—¿Por qué no volaste, m'hijo, al sentirte caer?

—¿Volar? —me dijo— ¿Volar, para que la gente se ría de mí?

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT.

(El grimorio)

UNA SOLA ROSA Y UNA MANDARINA

En donde de cada ser dos, de cada cosa dos exactas, una para sí y otra para alguien. Siendo así, de algunas, una a la memoria y otra dejable en el lugar, ya el barrio en el caserío o el caserío en el barrio, ya los árboles frutales, las puertas, el automóvil entrando a contravía y el automóvil llegado por el otro lado, ambos con movimiento y ruido de carro.

Tocar una puerta y abrirse dos. ¡Oh, entrar!, ¡oh, el recibo más allá!, con dos Gonzalos, dos Er-cilias, dos Rafaeles, dos Julietas, y después del saludo y los besos de rigor, hablando todos a la vez y, de los ocho, escuchando atentamente a ocho.

Distinto todo, de como era antes de volver.

De la cocina, la sirvienta con tazas de café, de las diez una para ella y, en el momento de pasarlas, ni señas, ni morisquetas, ni palabras, sino ella y ella o Carmenza y Carmenza.

Mientras en la memoria abarrotada aquellas gran-

des limas en sazón, aquellas roliverias mandarinas
y, afuera, las rosas, las grandes rosas.

Una sola rosa y una mandarina. Con una y otra
para sí y una y otra para él, despidiéndose.

OSWALDO TREJO.

(Una sola rosa y una mandarina)

LA TRAMA

Para que su horror sea perfecto, César, acosado a pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las casacas y los ace-ros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo y ya no se define y exclama: *¡Tú también hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): Pero ¡ché! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

JORGE LUIS BORGES.

(*El hacedor*)

EN EL INSOMNIO

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarrillo. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormir. A las tres de la mañana se levanta. Despierta el amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que en seguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente.

VIRGILIO PIÑERA.
(*Cuentos*)

POR ESCRITO GALLINA UNA

Con lo que pasa es nosotros exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe estamos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmo el, carajo qué.

JULIO CORTÁZAR.

(La vuelta al día en ochenta mundos)

LA HUMILDAD PREMIADA

En una universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos a la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera.

JULIO TORRI.
(*Tres libros*)

EL BESO

La reina de un remoto país del norte, desechada porque Alejandro el Magno había rechazado su amor, decidió vengarse. Con uno de sus esclavos tuvo una hija y la alimentó con veneno. La niña creció, hermosa y letal. Sus labios reservaban la muerte al que los besara. La reina se la envió a Alejandro, como esposa; y Alejandro, al verla, enloqueció de deseos y quiso besarla inmediatamente. Pero Aristóteles, su maestro de filosofía, sospechó que la muchacha era un deletéreo alimento y, para estar seguro, hizo que un malhechor, condenado a muerte, la besara. Apenas la besó, el malhechor murió retorciéndose de dolor.

Alejandro no quiso poner sus labios en la muchacha, no porque estuviera llena de veneno, sino porque otro hombre había bebido en esa copa.

ENRIQUE ANDERSON-IMBERT
(*El gato de Cheshire*)

LA INCRÉDULA

Sin mi mujer a mi costado y con la excitación de deseos acuciosos y perentorios, arribé a un sueño obseso. En él se me apareció una, dispuesta a la complacencia. Estaba tan pródigo, que me pasé en su compañía de la hora nona a la hora sexta, cuando el canto del gallo. Abrí luego los ojos y ella misma, a mi diestra, con sonrisa benévola, me incitó a que la tomara. Le expliqué, con sorprendida y agotada excusa, que ya lo había hecho.

—Lo sé —respondió—, pero quiero estar cierta.

Yo no hice caso a su reclamo y volví a dormirme, profundamente, para no caer en una tentación irregular y quizás ya innecesaria.

EDMUNDO VALADÉS.

(De bolsillo)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
ANTECEDENTES LITERARIOS Y CRÍTICOS	
DEL MINICUENTO	11
Orígenes del minicuento	26
EL MINI ¿CUENTO?	35
¿Por qué los minicuentos no pueden ser cuentos?	37
Características del cuento y del minicuento	42
Minicuentos con fábula y sin fábula	49
CARACTERÍSTICAS DEL MINICUENTO	55
Brevedad	60
Lenguaje preciso	68
Anécdota comprimida	72
Uso de cuadros	78
Carácter proteico	91
BIBLIOGRAFÍA	117
ANEXOS	135
A-1. EL NACIMIENTO DE LA COL. Rubén Darío	137
A-2. TRAGEDIA. Vicente Huidobro	139
A-3. EL MANDARÍN. José Antonio Ramos Sucre	141
A-4. CUENTO CUBANO. Guillermo Cabrera Infante	143

A-5. TABÚ. Enrique Anderson-Imbert	144
A-6. EL DINOSAURIO. Augusto Monterroso	145
A-7. HABÍA UNA VEZ. [1]. José Emilio Pacheco	146
A-8. DOLORES ZEUGMÁTICOS. Guillermo Cabrera Infante	147
A-9. VENGANZA. Ednodio Quintero	148
A-10. OFICIO NARRATIVO. Alberto Barrera	149
A-11. EL SAPO. Juan José Arreola	150
A-12. CUENTO POLICIAL. Marco Denevi	151
A-13. HABÍA UNA VEZ [2]. Javier Quiroga G.	153
A-14. EL NUNCA CORRESPONDIDO AMOR DE LOS FUERTES POR LOS DÉBILES. Marco Denevi	154
A-15. LAS VÍRGENES PRUDENTES. Marco Denevi	155
A-16. LA TORTUGA Y LA LIEBRE. Guillermo Cabrera Infante	156
A-17. OPUS 8. Armando José Sequera	157
A-18. LA BÚSQUEDA. Edmundo Valadés	158
A-19. EL TRABAJO N° 13 DE HÉRCULES. Marco Denevi	159
A-20. Julio Torri	160
A-21. EL BURRO Y LA FLAUTA. Augusto Monterroso	161
A-22. MEMORIAS DE JUAN CHARRASQUEADO. José Emilio Pacheco	162
A-23. LA FAMA. Enrique Anderson-Imbert	163
A-24. EL ZORRO ES MÁS SABIO. Augusto Monterroso	164
A-25. PENSAMIENTOS DEL SEÑOR PEROGRULLO. Marco Denevi	166
A-26. INSTRUCCIONES PARA LLORAR. Julio Cortázar	167
A-27. SI EL DICCIONARIO MANUAL E ILUSTRADO DE	

LA LENGUA ESPAÑOLA, DE LA REAL ACADEMIA, LIMPIARA, FUJARA Y DIERA ESPLENDOR A LA MUJER TAL COMO DEFINE AL PERRO, EN LA EDICIÓN DE ESPASA-CALPE DE MIL NOVECIENTOS CINCUENTA EN LA PÁGINA MIL CIENTO SETENTA Y TRES...	
Guillermo Cabrera Infante	169
A-28. CONSERVACIÓN DE LOS RECUERDOS.	
Julio Cortázar	170
A-29. ICTIOCENTAURUS. Jorge Luis Borges	171
A-30. CAMÉLIDOS. Juan José Arreola	172
A-31. DESASTROSO FIN DE LOS TRES REYES MAGOS.	
Marco Denevi	173
A-32. A LA SALIDA DEL INFIERNO. Marco Denevi	174
A-33. VIEJA ESTAMPA. Julio Torri	175
A-34. FANTASÍAS MEXICANAS. Julio Torri	176
A-35. RECETA CASERA. Juan José Arreola	178
A-36. DE FUNERALES. Julio Torri	179
A-37. LA REINA VIRGEN. Marco Denevi	180
A-38. TEMA PARA UN TAPIZ. Julio Cortázar	182
A-39. ALAS. Enrique Anderson-Imbert	183
A-40. UNA SOLA ROSA Y UNA MANDARINA.	
Oswaldo Trejo	184
A-41. LA TRAMA. Jorge Luis Borges	186
A-42. EN EL INSOMIO. Virgilio Piñera	187
A-43. POR ESCRITO GALLINA UNA. Julio Cortázar	188
A-44. LA HUMILDAD PREMIADA. Julio Torri	189
A-45. EL BESO. Enrique Anderson-Imbert	190
A-46. LA INCRÉDULA. Edmundo Valadés	191

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo



COORDINACIÓN
DE SERVICIOS
DE INFORMACIÓN

Formato de Papeleta de Vencimiento

*El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha
señalada en el sello mas reciente*

Código de barras.

2893644

FECHA DE DEVOLUCION

- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.
- Cancelar con el sello de "DEVUELTO" la fecha de vencimiento a la entrega del libro



2893644

**UAM
PQ7233
L5.3
no.54**

**2893644
Roje, Violeta 1959-
Breve manual para reconoc**

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco